A desumanização da arte

José Ortega y Gasset

2ª edição

CORTEZ EDITORA

“Do mesmo modo, quem na obra de arte procura comover-se com os destinos de João e Maria ou de Tristão e Isolda e neles acomoda a sua percepção espiritual, não verá a obra de arte. A desgraça de Tristão só é tal desgraça e, conseqüentemente, só poderá comover na medida em que seja tomada como realidade. Porém, o caso é que o objeto artístico só é artístico na medida em que não é real. Para poder deleitar-se com o retrato eqüestre de *Carlos V*, de Tiziano, é condição ineludível que não vejamos ali Carlos V em pessoa, autêntico e vivo, mas sim em seu lugar devemos ver apenas uma imagem irreal, uma ficção. O retratado e seu retrato são dois objetos completamente diferentes: ou nos interessamos por um ou por outro. No primeiro caso, 'convivemos' com Carlos V; no segundo, 'contemplamos' um objeto artístico como tal.”

ISBN 85-249-0294-9

9 788524 902949

CORTEZ EDITORA

Ortega y Gasset: Inteligência e coragem

Desumanização da Arte saiu primeiro em parte, num jornal de Madri, no início de 1924, depois integral, como livro, em 1925. Na plena efervescência vanguardista. Ortega teve a coragem de tomar o pão saindo do forno (de perto, o fogo ofusca) e olhá-lo com imparcialidade, desapaixonadamente: isto é inteligente, corajoso e foi certeiro em quase tudo. Diante de tanta bobagem que se dizia na época sobre arte moderna, tanta reação, bajulação ou repúdio, Ortega foi e continua sendo genialmente sóbrio neste seu curto e extraordinário ensaio. Mergulha na fenomenologia da arte moderna, na ontologia do objeto estético, na sua essência representativa, paródica ou fraudulenta, na sua ironia, desnudando-a, em suma, criticando-a, para mostrar que o artista moderno já no primeiro quartel do nosso século podia ser visto em seu *tedium vitae*, em sua vergonha do ser humano, em seu cansaço pelas formas ou enfoques humanistas na arte. Daí a recorrência ao extra-humano, ainda que sem a serenidade ou maturidade oriental, ao inumano, ao desumano — que, vale frisar, neste texto de Ortega jamais significa algo negativo ou inconveniente no sentido da violência ou coisa do gênero: trata-se de uma descentralização, uma saída do ponto de vista humano. O que acontece é que este belíssimo ensaio de Ortega y Gasset deveria ter-se chamado *A Desantropomorfização da Arte*, numa espécie de revertérea visão transcendental de um budista tibetano, pois é isto o que quer o título.

Ortega y Gasset influenciou inúmeros filósofos e homens de letras de todo o mundo, tais como Ernst Robert Curtius, Octavio Paz e Borges, por exemplo quando este postula a inutilidade do romance característico à la Balzac. Ortega prevê o "fracasso" de Picasso, uma rima válida na época, pois a arte moderna jamais foi popular como a romântica, do mesmo modo que a clássica não foi popular como a medieval. A arte moderna é uma "arte para artistas" — neste sentido, Mallarmé, Picasso, Cansinos-Asséns, Borges, estes últimos especialmente ocupados com a estética do fracasso. O tabu e a metáfora, a iconoclastia, a negação do passado, a intranscendência do moderno que se atém às formas, ao estético, ao meramente sensual ou então intelectual, são outros temas tratados por Ortega. Três paradigmas dessa desantropomorfização ou desumanização da arte, Debussy, Mallarmé e Picasso são vistos com cristalina lucidez, profundo sentido de síntese e com delicadeza inaudita ao lidar com uma arte feita por jovens em geral ruidosos, céticos, cínicos, precários, apressados a par das máquinas e das guerras, do *jazz*, da vida descartável em tempos chaplinianamente modernos, uma arte "fraudulenta". Graças a este ensaio, entendemos melhor um quadro de Manabu Mabe, um poema de Augusto de Campos ou uma peça musical de Almeida Prado. Por tudo e por ser um inigualável precursor, *A Desumanização da Arte* é um ensaio formidável, agradável, mesmo único, ainda cheio de vida, cujo estilo orteguiano, tortuoso e sutil, esmerado, a tradução procurou manter em sua riqueza.

Vicente Cechelero

A desumanização da arte

Sebo Falanstério

CS

Aut

EDITORA AFILIADA

BIBLIOTECA DA EDUCAÇÃO
Série 7 – ARTE E CULTURA
Volume 2

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ortega y Gasset, José, 1883-1955
A desumanização da arte / José Ortega y Gasset ; tradução de Ricardo Araújo ; revisão técnica da tradução Vicente Cechelero. – 2. ed. – São Paulo : Cortez, 1999. – (Biblioteca da educação. Série 7. Arte e cultura ; v. 2)

Bibliografia
ISBN 85-249-0294-9

1. Arte – Filosofia 2. Estética I. Título. II. Série.

CDD-701.17
91-0295 -701

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte : Filosofia 701
2. Estética : Arte 701.17

José Ortega y Gasset

A desumanização da arte

Tradução:
Ricardo Araújo

Revisão técnica da tradução:
Vicente Cechelero

2ª edição

CORTEZ EDITORA

Título original: *La deshumanización del arte* (Obras Completas, tomo 3, págs. 353 a 386, Alianza Editorial, Madrid 1983)
José Ortega y Gasset

Capa: Carlos Clémen sobre *La musique*, de Henri Matisse (1910)
Coordenação editorial: Ana Cândida Costa
Revisão: Ana Paula Tadeu Teles, Ana Maria Barbosa
Supervisão editorial: Antonio de Paulo Silva

Indicação editorial: Ricardo Araújo

Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou duplicada sem autorização expressa do autor e do editor.

© 1990 by Soledad Ortega Spottorno, Apoderado de Herederos de José Ortega y Gasset — Fundación José Ortega y Gasset

Direitos para esta edição
CORTEZ EDITORA
Rua Bartira, 387 — Tel.: (011) 864-0111
05009 — São Paulo — SP

Impresso no Brasil – setembro de 1999

Sumário

Prefácio	9
A impopularidade da nova arte	19
Arte artística	25
Umas gotas de fenomenologia	33
Começa a desumanização da arte	39
Convite a compreender	45
Prossegue a desumanização da arte	49
O tabu e a metáfora	57
Supra e infra-realismo	61
A volta ao revés	63
Iconoclastia	67
Influência negativa do passado	69
Irônico destino	75
A intranscendência da arte	79
Conclusão	83
Cronologia do autor e geral	86
Obras de Ortega y Gasset	92

Nota sobre a tradução

Para a presente tradução fez-se uso da edição Planeta-Agostini, *La Deshumanización del Arte y Otros Ensayos de Estética,* com introdução de Paulino Garagorri (Barcelona, 1985). Fez-se uso, também, das seguintes edições: *La Deshumanización del Arte — Ideas Sobre la Novela,* Madri, Revista de Occidente, 1928 (2.ª edição); *La Deshumanización del Arte,* com nota introdutória de Paulino Garagorri, Madri, Revista de Occidente/Alianza Editorial; segunda edição, in *Obras de José Ortega y Gasset,* edição revista e ampliada, 1983. Quando nos remetermos às edições acima chamá-las-emos de "A" (Planeta-Agostini), "B" (Revista de Occidente), "C" (Revista de Occidente/Alianza Editorial).

R. A.

Prefácio

"Eu sou um homem espanhol, ou seja, um homem sem imaginação. Não se zanguem, não me chamem de antipatriota. Todos dizem a mesma coisa. A arte espanhola, disse Alcántara, disse Cossío, é realista. O pensamento espanhol, disse Menéndez Pelayo, disse Unamuno, é realista. A poesia espanhola, a épica castiça, disse Menéndez Pidal, atém-se mais que nenhuma outra à realidade histórica. Os pensadores políticos espanhóis, segundo Costa, foram realistas. O que posso fazer, discípulo desses egrégios compatriotas, senão riscar uma linha e fazer a conta? Eu sou um homem espanhol que ama as coisas em sua pureza natural, que gosta de recebê-las tal e como são, com claridade, recortadas pelo meio-dia, sem que se confundam umas com outras, sem que eu ponha nada sobre elas: sou um homem que quer, antes de tudo, ver e

tocar as coisas e que não se contenta imaginando-as: sou um homem sem imaginação."*

Poucos parágrafos são tão reveladores da vida, do caráter e das preocupações teóricas de um homem, como esse de José Ortega y Gasset. Está tudo aí. Quem quiser investigar seus mestres, aí os encontra: Alcántara, Unamuno — que, aliás, esteve na banca do seu doutorado —, dentre outros. Está aí, também, a sua predileção pelo meio-dia, pela claridade, sobretudo na escrita.

Porém o mais importante é que Ortega y Gasset se refere à predileção espanhola pelo realismo. Realismo/desrealização seriam os dois opostos com os quais o autor de *Epaña Invertebrada* (1921) teceria a sua teoria estética.

Segundo Guillermo de Torre ("Las Ideas Estéticas de Ortega", in *El Fiel de la Balanza*, Buenos Aires, Losada, 1970), cometeram-se muitos erros ao se analisar *A Desumanização da Arte*, pelo não-entendimento do papel da "desumanização" na arte moderna. Isto porque, para o autor de *Historia de las Literaturas de Vanguardia* (1965), quando Ortega y Gasset alude à desumanização, ele não se reporta à categoria negativa antropológica e, sim, à desrealização, que seria uma outra forma de dizer que a arte não mais "representa" as coisas. Pode-se partir de qualquer objeto, não para reproduzi-lo, imitá-

* "Arte de Este Mundo y del Otro", *El Imparcial*, 14 de agosto de 1911.

lo, e sim para "reconstruir" (até mesmo "destruir"), para salientar, tocar novos ângulos, como o fez o cubismo. Enfim, para vislumbrar novos horizontes, como diz Ortega y Gasset: "O poeta aumenta o mundo, agregando ao real, que está aí por si mesmo, um continente irreal. Autor vem de *auctor*, o que aumenta. Os latinos chamavam assim ao general que ganhava para a pátria um novo território". Portanto, para Guillermo de Torre, a desumanização deve ser entendida principalmente como "desrealização": "A desumanização da arte não era senão outra coisa que a articulação em uma fórmula chamativa, espetacular, de seus (= de Ortega) antigos pontos de vista sobre a desrealização, levados a um desenvolvimento orgânico ("Las Ideas Estéticas de Ortega", *op. cit.*, p. 42).

O principal erro de Ortega foi partir das artes plásticas para exemplificação da teoria da desumanização. Ortega y Gasset diz-nos, por exemplo, que o homem comum se sente aterrado, humilhado perante uma arte que não compreende. E a causa é a de ser essa arte uma arte artística. Ela é feita sem a preocupação de se estar agradando, ela tem que agradar ao artista, e só. Mas, em um poema de Vicente Huidobro (por exemplo, "Altazor") ou de Apollinaire ("Zone"), que são poetas vanguardistas *per excellentiam*, nem sempre a incompreensão e a desumanização da sensação são possíveis; ambos os poemas têm muito de "humano, demasiado humano" e do mundo "real".

Por outro lado, Ortega acerta ao dizer que a tarefa do artista é acrescentar mundos novos. Neste ponto, as palavras quase se repetem entre os poetas de vanguarda. Pierre Reverdy, Apollinaire, Paul Éluard, disseram coisas semelhantes. Basta anotar o que escreveu Huidobro em uma de suas poesias: "Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra".

Mas a metáfora também foi uma das questões que sempre acompanharam as indagações orteguianas e poder-se-ia dizer que junto com a desrealização há uma *conditio sine qua non* para se vislumbrar o universo do autor de *A Rebelião das Massas* (1926). Em um outro ensaio ("Arte de Este Mundo y del Otro") — onde há uma análise das teorias de Worringer sobre a arte gótica — Ortega y Gasset utiliza uma metáfora para descrever o seu estado ao sentir-se arrasado quando da entrada em uma catedral gótica. A passagem lembra muito Chesterton, *e. g.*, quando este diz, para exemplificar como redescobriu o cristianismo, que saiu da Inglaterra atravessando o oceano para encontrar algo de novo e, quando achou, descobriu que estava de novo na Inglaterra — *old England*; ou quando o autor de *Orthodoxy* (1907) nos diz, na história de São Francisco, da parábola do saltador de Nossa Senhora: é preciso dar uma pirueta (ou dar uma volta em cima de si mesmo), colocando-se de cabeça para baixo para perceber o fino liame em que o homem se sustenta. Ortega y Gasset vivenciou a mesma coisa ao penetrar na catedral

gótica. Lá, ele descobriu que a terra — a nossa terra — é realista demais e que a busca do infinito — que procura a arte gótica — é destruidora frente ao infinitesimal homem. Quando se olha para cima, em uma catedral gótica, sente-se que a terra se escapa, como sói ocorrer quando a água do mar leva a areia que está debaixo dos nossos pés. Eis a belíssima descrição orteguiana:

> "Eu não sabia que dentro de uma catedral gótica habita sempre um torvelinho, isto é, que apenas pus os pés no interior fui arrebatado do meu próprio peso sobre a terra — esta boa terra onde tudo é firme e claro e pode-se apalpar as coisas e se vê onde começam e onde acabam (. . .) Homem sem imaginação, que não gosta de andar em trato com criaturas de condição equívoca, movediça e vertiginosa, tive um movimento instintivo, desfiz o passo dado, fechei a porta atrás de mim e voltei a encontrar-me sentado fora, olhando a terra, a doce terra quieta e áurea do sol, que resiste às plantas dos pés, que não vai e vem, que está aí e não faz gesto nem diz nada. E então recordei que, obedecendo um instante não mais à loucura de toda aquela inquieta população interior do templo, havia olhado para cima, lá, no altíssimo, curioso de conhecer o acontecimento supremo que me era enunciado, e havia visto os nervos dos pilares se lançarem até o sublime com uma

> decisão de suicidas, e, no caminho, travarem-se com outros, atravessá-los, enlaçá-los e continuarem mais adiante sem repouso, despreocupadamente, para cima, para cima, sem acabarem nunca de concretizar-se; para cima, para cima, até se perderem numa confusão última que se assemelhava a um nada onde tudo se achava fermentado. A isto atribuo ter perdido a serenidade". ("El Arte de Este Mundo y del Otro".)

A metáfora sempre foi alvo das preocupações orteguianas. Em *A Desumanização da Arte* há um capítulo dedicado a este tropo. O mesmo acontece com o "Ensayo de Estética a Manera de Prólogo" (1914) e em um outro, intitulado "Las dos Grandes Metáforas" (in *El Espectador IV*, 1924). Curioso é que Ortega entendia a metáfora em um sentido não só literário; para ele, a própria organização humana, a formação do homem, tem origem na sutileza da utilização da metáfora. A mesma preocupação, *mutatis mutandis*, de Lacan (procurar explicar o enigma do sonho pela utilização do mecanismo metafórico ["La Instancia de la Letra en el Inconciente o la Razón Desde Freud", in *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1987]) teve Ortega. Para este, o "animal totem" — como Lacan, Ortega respalda-se em Freud — é uma metáfora que auxilia a sobrevivência humana. Lacan lança mão da figura metafórica para penetrar na significação do sonho. Para Lacan, o sonho é formado por significantes como um có-

digo extralingüístico. Não é diferente a aplicação da metáfora orteguiana no que tange à decifração do enigma tabu: precisava-se preservar o "animal totem" através de alusões indiretas e aí cai bem o tropo metafórico. Podia-se dizer, por exemplo, no lugar da casa do chefe (que bem poderia ser um nome tabu), "o lugar onde os raios dormem". Ortega utiliza um exemplo semelhante para concluir que isso é uma bela metáfora.

Ortega y Gasset, enciclopedicamente, trabalhou vários temas, porém uma constante em suas obras foram as preocupações estéticas. E pode-se afirmar que *A Desumanização da Arte* é o corolário dessas investigações. No entanto, nem todos acolheram bem as idéias expostas neste ensaio, como já explicitado mais acima; Jorge Guillén, por exemplo, em seu *Cántico* (1950), critica, duramente, as idéias ali desenvolvidas.

Contudo, este ensaio se transformou, com o passar do tempo, em um texto capital para quem estuda os problemas estéticos. Hugo Friedrich, na sua *Estrutura da Lírica Moderna* (1956), condensou os postulados do autor de *El Espectador* contidos neste ensaio:

> "Em 1925, apareceu o ensaio de Ortega y Gasset sobre a desumanização da arte... Este título se transformou, desde então, numa fórmula amiúde usada. Constitui um exemplo de como um observador da arte

e da poesia modernas deve servir-se de um conceito negativo, empregando-o, porém, não para condenar, mas para descrever. A importância do ensaio reside na idéia de que a sensibilidade humana, provocada por uma obra de arte, desvia da qualidade estética desta. Ortega relaciona primeiro esse pensamento a cada época artística e se declara pela superioridade de cada estilo que transforme e altere os objetos. 'Estilizar significa: deformar o real. A estilização implica a desumanização' ".

Impossível também deixar de lado conceitos que Ortega arrola neste ensaio, tal como a ironia que junto com a analogia será mais tarde desenvolvida por Octavio Paz (*Los Hijos del Limo,* 1974). Finalmente podemos ainda destacar que a categoria negativa empregada em *A Desumanização da Arte* não tem, necessariamente, valência equivalente, *i. e.*, não se deve pensar que há uma atitude condenatória. Seria uma grande aporia para o homem que escreveu: "Em uma de suas dimensões, a poesia é investigação e descobre fatos tão positivos como os habituais na exploração científica".

Ricardo Araújo

A Desumanização da Arte

Non creda donna Berta e ser Martino...

DIVINA COMÉDIA, *Paraíso, XIII.*

A impopularidade da nova arte

Entre as muitas idéias geniais, mesmo que mal desenvolvidas, do genial francês Guyau,* há que se contar a sua tentativa de estudar a arte do ponto de vista sociológico. Imediatamente se poderia pensar que semelhante tema seja estéril. Tomar a arte pelo lado de seus efeitos sociais se parece muito com trocar os pés pelas mãos ou estudar o homem pela sua sombra. Os efeitos sociais da arte são, à primeira vista, coisa tão extrínseca, tão distante da essência estética, que não se vê como, partindo deles, se pode penetrar na intimidade dos estilos. Guyau, certamente, não extraiu da sua genial tentativa o melhor sumo. A brevidade da sua vida e aquela pressa para a morte impediram que ele serenasse suas inspirações, e, deixando de lado tudo o que é óbvio e primário, pu-

* Jean-Marie Guyau (1854-1888), filósofo francês de influência nietzscheana, combateu a moral tradicional e propunha uma vida mais espontânea. (N. do T.)

desse insistir no mais substancial e recôndito. Pode-se dizer que, do seu livro *A Arte do Ponto de Vista Sociológico*, só existe o título; o resto ainda está para ser escrito.

A fecundidade de uma sociologia da arte me foi revelada inesperadamente quando, há alguns anos, ocorreu-me um dia escrever algo sobre a nova época musical que começa com Debussy.* Eu me propunha definir com a maior clareza possível a diferença de estilo entre a nova música e a tradicional. O problema era rigorosamente estético e, não obstante, percebi que o caminho mais curto até ele partia de um fenômeno sociológico: a impopularidade da nova música.

Eu gostaria de falar mais genericamente e referir-me a todas as artes que ainda possuem na Europa algum vigor; portanto, ao lado da música nova, a nova pintura, a nova poesia, o novo teatro. É, na verdade, surpreendente e misteriosa a compacta solidariedade consigo mesma que cada época histórica mantém em todas as suas manifestações. Uma inspiração idêntica, um mesmo estilo biológico pulsa nas artes mais diversas. Sem dar-se conta disso, o músico jovem aspira a realizar com sons exatamente os mesmos valores estéticos que o pintor, o poeta e o dramaturgo, seus contemporâneos. E essa identidade de sentido artístico devia render, a rigor, idêntica conseqüência sociológica. Com efeito, à impopularidade da nova música corresponde uma impopularidade de igual aspecto nas demais musas. Toda a arte jovem é impopular, não por acaso ou acidente, mas em virtude do seu destino essencial.

---

* Veja-se "Musicalia", em *El Espectador* [tomo III]. (N. do A.)

Dir-se-á que todo estilo recém-chegado sofre uma etapa de quarentena e recordar-se-á a batalha de *Hernani** e os demais combates ocorridos no advento do romantismo. Entretanto, a impopularidade da nova arte é de fisionomia muito diferente. Convém distinguir o que não é popular do que é impopular. O estilo que inova demora certo tempo para conquistar a popularidade; não é popular, mas tampouco é impopular. O exemplo da irrupção romântica que se costuma aduzir foi, como fenômeno sociológico, perfeitamente inverso do que agora oferece a arte. O romantismo conquistou rapidamente o "povo", para o qual a velha arte clássica nunca havia sido coisa íntima. O inimigo contra quem o romantismo teve que brigar foi justamente uma minoria seleta que havia ficado anquilosada nas formas arcaicas do "antigo regime" poético. As obras românticas são as primeiras — desde a invenção da imprensa — que gozam de grandes tiragens. O romantismo foi, por excelência, o estilo popular. Primogênito da democracia, foi tratado com o maior mimo pela massa.

Em contrapartida, a nova arte tem a massa contra si e a terá sempre. É impopular por essência; mais ainda, é antipopular. Uma obra qualquer por ela criada produz no público, automaticamente, um curioso efeito sociológico. Divide-o em duas porções: uma, mínima, formada por reduzido número de pessoas que lhe são favoráveis; outra, majoritária, inumerável, que lhe é hostil. (Deixemos de lado a fauna equívoca dos *snobs*.) A obra

---

* *Hernani*, poema dramático de Victor Hugo, composto em cinco atos. Sua ação se passa na Espanha. Foi representado em Paris no dia 25 de fevereiro de 1830. Causou tal qüiproquó que a data é lembrada como o triunfo da escola romântica francesa. (N. do T.)

de arte atua, pois, como um poder social que cria dois grupos antagônicos, que separa e seleciona no amontoado informe da multidão duas diferentes castas de homens.

Qual é o princípio diferenciador dessas duas castas? Toda obra de arte suscita divergências: a uns agrada, a outros não; a uns agrada menos, a outros mais. Essa dissociação não tem caráter orgânico, não obedece a um princípio. A sorte da nossa índole individual nos colocará entre uns e outros. Porém, no caso da nova arte, a disjunção se produz num plano mais profundo que aquele em que se movem as variedades do gosto individual. A questão não é que a obra jovem *não agrade* à maioria do público e sim à minoria. O que acontece é que a maioria, a massa, *não a entende*. As velhas coletas* que assistiam à representação de *Hernani* entendiam muito bem o drama de Victor Hugo e, precisamente porque o entendiam, não lhes agradava. Fiéis a determinada sensibilidade estética, sentiam repugnância pelos novos valores estéticos que o romântico lhes propunha.

Na minha opinião, o característico da nova arte, "do ponto de vista sociológico", é que ela divide o público nestas duas classes de homens: os que a entendem e os que não a entendem. Isto implica em que uns possuem um órgão de compreensão, negado portanto aos outros; em que são duas variedades diferentes da espécie humana. A nova arte, pelo visto, não é para todo

---

* *Coleta*: trança ou peruca usada na época, desde o século XVIII, característica da aristocracia ou classicismo. Ainda hoje é usada em tribunais de vários países, bem como pelos toureiros em vários locais. (N. do T.)

mundo, como a romântica, e sim vai desde logo dirigida a uma minoria especialmente dotada. Quando alguém não gosta de uma obra de arte, porém a compreende, sente-se superior a ela e não há lugar para a irritação. Mas, quando o desgosto que a obra causa nasce do fato de não tê-la entendido, o homem fica como que humilhado, com uma obscura consciência da sua inferioridade que precisa compensar mediante a indignada afirmação de si mesmo frente à obra. A arte jovem, com só se apresentar, obriga o bom burguês a sentir-se tal e como ele é: bom burguês, ente incapaz de sacramentos artísticos, cego e surdo a toda beleza pura. Pois bem, isso não pode ser feito impunemente após cem anos de adulação de todo modo à massa e apoteose do "povo". Habituada a predominar em tudo, a massa se sente ofendida em seus "direitos do homem" pela nova arte, que é uma arte de privilégios, de nobreza de fibras, de aristocracia instintiva. Onde quer que as jovens musas se apresentem, a massa as escoiceia.

Durante século e meio, o "povo", a massa, pretendeu ser toda a sociedade. A música de Strawinsky ou o drama de Pirandello têm a eficácia sociológica de obrigá-lo a reconhecer-se como o que ele é, "apenas povo", mero ingrediente, entre outros, da estrutura social, inerte matéria do processo histórico, fator secundário do cosmos espiritual. Por outro lado, a arte jovem contribui também para que os "melhores" se conheçam e se reconheçam entre o cinzento da multidão e aprendam a sua missão, que consiste em ser poucos e ter que combater contra muitos.

Aproxima-se o tempo em que a sociedade, desde a política até a arte, voltará a se organizar, segundo se de-

ve, em duas ordens ou categorias: a dos homens egrégios e a dos homens vulgares. Todo o mal-estar da Europa irá desembocar e se curar nessa nova e salvadora cisão. A unidade inferida, caótica, informe, sem arquitetura anatômica, sem disciplina regente em que se viveu pelo espaço de cento e cinqüenta anos, não pode continuar. Sob toda a vida contemporânea lateja uma injustiça profunda e irritante: a falsa suposição de igualdade real entre os homens. Cada passo que damos entre eles nos mostra tão evidentemente o contrário, que cada passo é um tropeção doloroso.

Se a questão é colocada em política, as paixões suscitadas são tais que talvez não seja ainda uma boa hora para se fazer entender. Afortunadamente, a solidariedade do espírito histórico a que antes eu aludia permite sublinhar com toda clareza, serenamente, na arte germinal de nossa época, os mesmos sintomas e anúncios de reforma moral que na política se apresentam obscurecidos pelas baixas paixões.

Dizia o evangelista: *Nolite fieri sicut equus et mulus quibus non est intellectus.** Não sejais como o cavalo e a mula, que carecem de entendimento. A massa escoiceia e não entende. Procuremos fazer o inverso. Extraiamos da arte jovem o seu princípio essencial e, então, veremos em que profundo sentido é impopular.

* Ortega y Gasset se refere ao salmo 31 (32, *Hebr.*). (N. do T.)

Arte artística

Se a nova arte não é inteligível para todo mundo, isso quer dizer que os seus recursos não são os genericamente humanos. Não é uma arte para os homens em geral, e sim para uma classe muito particular de homens, que poderão não valer mais que os outros, mas que, evidentemente, são distintos.

Há, antes de tudo, uma coisa que convém deixar claro. O que a maioria das pessoas chama de prazer estético? O que acontece no seu íntimo quando uma obra de arte, por exemplo, uma produção teatral, lhe "agrada". A resposta não oferece dúvidas: um drama agrada à pessoa quando esta conseguiu interessar-se pelos destinos humanos que lhe são propostos. Os amores, ódios, dores, alegrias das personagens comovem o seu coração: participa deles, como se fossem casos reais da vida. E diz que é "boa" a obra quando esta consegue produzir a quantidade de ilusão necessária para que as personagens imaginativas valham como

pessoas vivas. Na lírica procurará amores e dores do homem que palpita sob o poeta. Na pintura só lhe atrairão os quadros onde a pessoa encontre figuras de varões e fêmeas com quem, em certo sentido, fosse interessante viver. Um quadro de paisagem lhe parecerá "bonito" quando a paisagem real que ele representa mereça, por sua amenidade ou patetismo, ser visitada em uma excursão.

Isso quer dizer que, para a maioria das pessoas, o prazer estético não é uma atitude espiritual diversa em essência da que habitualmente adota no resto da sua vida. Só se distingue desta em qualidades adjetivas: é, talvez, menos utilitária, mais densa e sem conseqüências penosas. Definitivamente, o objeto de que a arte se ocupa, o que serve de termo à sua atenção e com ela às demais potências, é o mesmo que na existência cotidiana: figuras e paixões humanas. E denominará arte ao conjunto de meios pelos quais lhes é proporcionado esse contato com coisas humanas interessantes. De tal sorte que somente tolerará as formas propriamente artísticas, as irrealidades, a fantasia, na medida em que não interceptem sua percepção das formas e peripécias humanas. Uma vez que esses elementos puramente estéticos dominem e ele não possa captar bem a história de João e Maria, o público fica desnorteado e não sabe o que fazer diante do cenário, do livro ou do quadro. É natural; não conhece outra atitude ante os objetos que a prática, a que nos leva a nos apaixonarmos e a intervirmos sentimentalmente neles. Uma obra que não o convide a essa intervenção, deixa-o sem papel.

Pois bem: neste ponto convém que cheguemos a uma perfeita clareza. Alegrar-se ou sofrer com os des-

tinos humanos que, talvez, a obra de arte nos refere ou apresenta é algo bem diferente do verdadeiro prazer artístico. Mais ainda: essa ocupação com o humano da obra é, em princípio, incompatível com a estrita fruição estética.

Trata-se de uma questão de óptica extremamente simples. Para ver um objeto, precisamos acomodar de certo modo o nosso aparelho ocular. Se a nossa acomodação visual é inadequada, não veremos o objeto ou o veremos mal. Imagine o leitor que estamos olhando um jardim através do vidro de uma janela. Nossos olhos se acomodarão de maneira que o raio da visão penetre o vidro, sem deter-se nele, e vá fixar-se nas flores e folhagens. Como a meta da visão é o jardim e até ele é lançado o raio visual, não veremos o vidro, nosso olhar passará através dele, sem percebê-lo. Quanto mais puro seja o vidro, menos o veremos. Porém logo, fazendo um esforço, podemos prescindir do jardim e, retraindo o raio ocular, detê-lo no vidro. Então o jardim desaparece aos nossos olhos e dele só vemos uma massa de cores confusas que parece grudada no vidro. Portanto, ver o jardim e ver o vidro da janela são duas operações incompatíveis: uma exclui a outra e requerem acomodações oculares diferentes.

Do mesmo modo, quem na obra de arte procura comover-se com os destinos de João e Maria ou de Tristão e Isolda e neles acomoda a sua percepção espiritual, não verá a obra de arte. A desgraça de Tristão só é tal desgraça e, conseqüentemente, só poderá comover na medida em que seja tomada como realidade. Porém, o caso é que o objeto artístico só é artístico na medida em que não é real. Para poder deleitar-se com o retrato

eqüestre de *Carlos V*, de Tiziano,* é condição ineludível que não vejamos ali Carlos V em pessoa, autêntico e vivo, mas sim em seu lugar devemos ver apenas um retrato, uma imagem irreal, uma ficção. O retratado e seu retrato são dois objetos completamente diferentes: ou nos interessamos por um ou por outro. No primeiro caso, "convivemos" com Carlos V; no segundo, "contemplamos" um objeto artístico como tal.

Pois bem: a maioria das pessoas é incapaz de acomodar sua atenção no vidro e transparência que é a obra de arte; em vez disso, passa através dela sem fixar-se e vai lançar-se apaixonadamente na realidade humana que está aludida na obra. Se é convidada a soltar essa presa e a deter a atenção sobre a própria obra de arte, dirá que não vê nada nela, porque, com efeito, não vê nela coisas humanas, mas sim apenas transparências artísticas, puras virtualidades.

Durante o século XIX, os artistas procederam demasiado impuramente. Reduziam ao mínimo os elementos estritamente estéticos e faziam a obra consistir, quase inteiramente, na ficção de realidades humanas. Neste sentido é preciso dizer que, em um ou outro aspecto, toda a arte normal da centúria passada foi realista. Realistas foram Beethoven e Wagner. Realistas Chateaubriand como Zola. Romantismo e naturalismo, vistos da altura de hoje, aproximam-se e descobrem a sua comum raiz realista.

Produtos dessa natureza só parcialmente são obras de arte, objetos artísticos. Para se deleitar com eles não

---

* Tiziano Vecellio ou Ticiano (c. 1488/90-1576), pintor renascentista da escola veneziana. (N. do T.)

é necessário esse poder de acomodação ao virtual e transparente que constitui a sensibilidade artística. Basta possuir sensibilidade humana e deixar que em nós repercutam as angústias e alegrias do próximo. Compreende-se, pois, que a arte do século XIX haja sido tão popular: está feita para a massa indiferenciada na proporção em que não é arte, mas sim extrato da vida. Lembre-se de que em todas as épocas em que existiram dois diferentes tipos de arte, um para minorias e outro para a maioria,* esta última foi sempre realista.

Não discutamos agora se é possível essa arte pura. Talvez não seja; porém as razões que nos conduzem a essa negação são um pouco longas e difíceis. Mais vale, pois, deixar intacto o tema. Ademais, não é tão importante para o que agora falamos. Embora seja impossível uma arte pura, não há dúvida alguma de que cabe uma tendência à purificação da arte. Essa tendência levará a uma eliminação progressiva dos elementos humanos, demasiadamente humanos, que dominavam na produção romântica e naturalista. E, nesse processo, chegar-se-á a um ponto em que o conteúdo humano da obra será tão escasso que quase não se verá. Então teremos um objeto que só pode ser percebido por quem possua esse dom peculiar da sensibilidade artística. Seria uma arte para artistas, e não para a massa dos homens; será uma arte de casta, e não demótica.

Eis aqui por que a nova arte divide o público em duas classes de indivíduos: os que a entendem e os que

* Por exemplo, na Idade Média. Correspondendo à estrutura binária da sociedade, dividida em duas camadas, os nobres e os plebeus, existiu uma arte nobre que era "convencional", "idealista", isto é, artística, e uma arte popular, que era realista e satírica. (N. do A.)

não a entendem; isto é, os artistas e os que não o são. A nova arte é uma arte artística.

Eu não pretendo agora exaltar essa forma da arte e menos ainda denegrir a usada no último século. Limito-me a filiá-las, como faz o zoólogo com duas faunas antagônicas. A nova arte é um fato universal. Há vinte anos, os jovens mais atentos de duas gerações sucessivas — em Paris, Berna, Londres, Nova York, Roma, Madri — ficaram surpresos pelo fato inelutável de que a arte tradicional não lhes interessava; mais ainda, repugnava-lhes. Com esses jovens cabe fazer de duas uma: ou fuzilá-los ou esforçar-se em compreendê-los. Eu optei decididamente por esta segunda operação. E logo percebi que germinava neles um novo sentido da arte, perfeitamente claro, coerente e racional. Longe de ser um capricho, significa seu sentir o resultado inevitável e fecundo de toda a evolução artística anterior. O caprichoso, o arbitrário e, em conseqüência, estéril, é resistir a esse novo estilo e obstinar-se na reclusão dentro de formas já arcaicas, exaustivas e periclitantes. Na arte, como na moral, o dever não depende do nosso arbítrio; há que se aceitar o imperativo de trabalho que a época nos impõe. Essa docilidade à ordem do tempo é a única probabilidade de acertar que o indivíduo tem. Ainda assim, talvez não consiga nada; porém é muito mais seguro o seu fracasso se se obstina em compor mais uma ópera wagneriana ou mais um romance naturalista.

Na arte, toda repetição é nula. Cada estilo que aparece na história pode criar certo número de formas diferentes dentro de um tipo genérico. Porém, chega um dia em que a magnífica mina se esgota. Isso se

passou, por exemplo, com o romance e o teatro romântico-naturalista. É um erro ingênuo crer que a esterilidade atual de ambos os gêneros se deve à ausência de talentos pessoais. O que aconteceu é que se esgotaram as combinações possíveis dentro deles. Por essa razão, deve-se julgar venturoso que coincida com esse esgotamento a emergência de uma nova sensibilidade capaz de denunciar novas minas intactas.

Se se analisa o novo estilo encontrar-se-á nele certas tendências sumamente conexas entre si. Tende: 1.°) à desumanização da arte; 2.°) a evitar as formas vivas; 3.°) a fazer com que a obra de arte não seja senão obra de arte; 4.°) a considerar a arte como jogo, e nada mais; 5.°) a uma essencial ironia; 6.°) a eludir toda falsidade, e, portanto, a uma escrupulosa realização. Enfim, 7.°) a arte, segundo os artistas jovens, é uma coisa sem transcendência alguma.

Desenhemos brevemente cada um desses traços da nova arte.

Umas gotas de fenomenologia

Um homem ilustre agoniza. Sua mulher está junto ao leito. Um médico conta as pulsações do moribundo. No fundo do quarto há outras duas pessoas: um jornalista, que assiste à cena obituária por razão do seu ofício, e um pintor que a sorte conduziu até ali. Esposa, médico, jornalista e pintor presenciam um mesmo fato. Não obstante, esse único e mesmo fato — a agonia do homem — se apresenta a cada um deles com aspecto diferente. Tão diferentes são esses aspectos, que têm apenas um núcleo comum. A diferença entre o que é para a mulher aflita de dor e para o pintor que, impassível, observa a cena, é tanta que quase mais exato seria dizer: a esposa e o pintor presenciam dois fatos completamente diferentes.

Resulta, pois, que uma mesma realidade se quebra em muitas realidades divergentes quando é vista de pontos de vista distintos. E nos vem a pergunta: qual dessas múltiplas realidades é a verdadeira, a autêntica?

Qualquer decisão que tomemos será arbitrária. Nossa preferência por uma ou outra só pode fundar-se no capricho. Todas essas realidades são equivalentes; cada uma é a autêntica para o seu congruente ponto de vista. O único que podemos fazer é classificar esses pontos de vista e escolher entre eles aquele que praticamente pareça mais normal ou mais espontâneo. Assim chegaremos a uma noção nada absoluta, mas, ao menos, prática e normativa de realidade.

O meio mais claro de diferenciar os pontos de vista dessas quatro pessoas que assistem à cena mortal consiste em medir uma de suas dimensões: a distância espiritual em que cada um se encontra do fato comum, da agonia. Na mulher do moribundo essa distância é mínima, tanto que quase não existe. O acontecimento lamentável atormenta de tal modo o seu coração, ocupa tal porção de sua alma, que se funde com a sua pessoa, ou, dito de forma inversa: a mulher intervém na cena, é uma parte dela. Para que possamos ver algo, para que um fato se transforme em objeto que contemplamos é mister que se separe de nós e que deixe de formar parte viva do nosso ser. A mulher, pois, não assiste à cena, mas sim está dentro dela; não a contempla, mas sim a vive.

O médico se encontra já um pouco mais afastado. Para ele, trata-se de um caso profissional. Não intervém no fato com a apaixonada e cegadora angústia que inunda a alma da pobre mulher. Não obstante, seu ofício o obriga a interessar-se seriamente pelo que ocorre: leva nisso alguma responsabilidade e talvez ponha em risco o seu prestígio. Portanto, embora menos íntegro e sentimental que a esposa, também faz parte do

fato, a cena se apodera dele, arrasta-o ao seu dramático interior prendendo-o, já que não pelo seu coração, pelo fragmento profissional da sua pessoa. Também ele vive o triste acontecimento, ainda que com emoções que não partem do seu centro cordial, e sim da sua periferia profissional.

Ao nos situarmos agora no ponto de vista do repórter, notamos que nos afastamos enormemente daquela dolorosa realidade. Tanto nos afastamos que perdemos com o fato todo contato sentimental. O jornalista está ali como o médico, obrigado por sua profissão, não por espontâneo e humano impulso. Porém, enquanto a profissão do médico o obriga a intervir no acontecimento, a do jornalista o obriga precisamente a não intervir: deve limitar-se a ver. Para ele, propriamente, o fato é pura cena, mero espetáculo que logo ele terá de relatar nas colunas do jornal. Não participa sentimentalmente do que sucede ali, acha-se espiritualmente isento e fora do acontecimento; não o vive, mas sim o contempla. Não obstante, contempla-o com a preocupação de ter que referi-lo logo aos seus leitores. Quisera interessar a estes, comovê-los e, se fosse possível, conseguir com que todos os assinantes derramem lágrimas, como se fossem transitórios parentes do moribundo. Na escola havia lido a receita de Horácio: *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.**

Dócil a Horácio, o jornalista procura fingir emoção para alimentar com ela a sua literatura. E resulta que, mesmo não "vivendo" a cena, "finge" vivê-la.

---

* "Se queres que eu chore, deves lamentar a ti mesmo primeiro." (*Arte Poética.*) (N. do T.)

Por último, o pintor, indiferente, não faz outra que pôr os olhos em *coulisse.** Descuida-se com quanto se passa ali; está, como se costuma dizer, a cem mil léguas do fato. Sua atitude é puramente contemplativa e mesmo se pode dizer que ele não o contempla em sua íntegra; o doloroso sentido interno do acontecimento fica fora da sua percepção. Só atenta ao exterior, às luzes e às sombras, aos valores cromáticos. No pintor chegamos ao máximo de distância e ao mínimo de intervenção sentimental.

O pesar inevitável desta análise ficaria compensado se nos permitisse falar com clareza de uma escala de distâncias espirituais entre a realidade e nós. Nessa escala os graus de proximidade equivalem a graus de participação sentimental nos acontecimentos; os graus de distanciamento, pelo contrário, significam graus de libertação em que objetivamos o acontecimento real, transformando-o em puro tema de contemplação. Situados num dos extremos, nos encontramos com um aspecto do mundo — pessoas, coisas, situações — que é a realidade "vivida"; do outro extremo, em contrapartida, vemos tudo em seu aspecto de realidade "contemplada".

Ao chegarmos aqui, temos que fazer uma advertência essencial para a estética, sem a qual não é fácil penetrar na fisiologia da arte, tanto a velha como a nova. Entre esses diversos aspectos da realidade que correspondem aos vários pontos de vista, há um do qual derivam todos os demais e que em todos os outros está su-

---

* Na edição "B" consta *coulisser*. Em francês, *faire les yeux en coulisse* = olhar de esguelha. *Coulisse* também significa bastidores de teatro etc. (N. do T.)

posto. É o da realidade vivida. Se não houvesse alguém que vivesse em pura entrega e frenesi a agonia de um homem, o médico não se preocuparia com ela, os leitores não entenderiam os gestos patéticos do jornalista que descreve o fato, e o quadro no qual o pintor representa um homem no leito rodeado de figuras condoídas nos seria ininteligível. O mesmo poderíamos dizer de qualquer outro objeto, seja pessoa ou coisa. A forma primitiva de uma maçã é a que esta possui quando nos dispomos a comê-la. Em todas as demais formas possíveis que adote — por exemplo, a que um artista de 1600 lhe deu, combinando-a em um barroco ornamento, a que apresenta uma adega de Cézanne ou na metáfora elementar que faz dela um pomo de mulher — conserva mais ou menos aquele aspecto original. Um quadro, uma poesia onde não restasse nada das formas vividas seriam ininteligíveis, ou seja, não seriam nada, como nada seria um discurso onde de cada palavra se tivesse extirpado a significação habitual.

Quer dizer que na escala das realidades corresponde à realidade vivida uma peculiar primazia que nos obriga a considerá-la como "a" realidade por excelência. Em vez de realidade vivida, poderíamos dizer realidade humana. O pintor que presencia impassível a cena da agonia parece "inumano". Digamos, pois, que o ponto de vista humano é aquele em que "vivemos" as situações, as pessoas, as coisas. E, vice-versa, são humanas todas as realidades — mulher, paisagem, peripécias — quando oferecem o aspecto sob o qual costumam ser vividas.

Um exemplo, cuja importância observa o leitor mais adiante: entre as realidades que integram o mundo

se acham as nossas idéias. Utilizamo-las "humanamente" quando com elas pensamos as coisas, ou seja, que, ao pensar em Napoleão, o normal é que consideremos exclusivamente o grande homem assim chamado. Ao contrário, o psicólogo, adotando um ponto de vista anormal, "inumano", desconsidera Napoleão e, vendo seu próprio interesse, procura analisar sua idéia de Napoleão como tal idéia. Trata-se, pois, de uma perspectiva oposta à que usamos na vida espontânea. Em vez de ser a idéia instrumento com que pensamos um objeto, fazemos dela objeto e termo do nosso pensamento. Logo veremos o uso inesperado que a nova arte faz dessa inversão inumana.

Começa a desumanização da arte

Com rapidez vertiginosa a arte jovem se dissociou em uma multiplicidade de direções e tentativas divergentes. Nada é mais fácil que sublinhar as diferenças entre umas produções e outras. Porém essa acentuação do diferencial e específico resultará vazia se antes não se determina o fundo comum que variadamente, às vezes contraditoriamente, em todas se afirma. Já ensinava nosso bom e velho Aristóteles que as coisas diferentes se diferenciam no que se assemelham, ou seja, em certo caráter comum. Porque todos os corpos têm cor, percebemos que uns têm cor diferente de outros. As espécies são precisamente especificações de um gênero e só as entendemos quando vemo-las modular em formas diversas o seu patrimônio comum.

As diferenças particulares da arte jovem não me interessam muito e, salvo algumas exceções, interessa-me ainda menos cada obra em particular. Porém, por sua vez, esta minha valoração dos novos produtos artís-

ticos não deve interessar a ninguém. Os escritores que reduzem sua inspiração a expressar sua estima ou desestima pelas obras de arte não deveriam escrever. Não servem para esse árduo mister. Como Clarín* dizia de uns medíocres dramaturgos, seria melhor que dedicassem seu esforço a outras tarefas: por exemplo, formar uma família. Já a têm? Pois que formem outra.

O importante é que existe no mundo o fato indubitável de uma nova sensibilidade estética.** Diante da pluralidade de direções e de obras individuais, essa sensibilidade representa o genérico e como que o manancial daquelas. Isto é o que parece interessante definir.

E, procurando a nota mais genérica e característica da nova produção, encontro a tendência à desumanização da arte. O parágrafo anterior proporciona a esta fórmula certa precisão.

Se, ao compararmos um quadro à maneira nova com outros de 1860, seguirmos a ordem mais simples, começaremos por confrontar os objetos que em um e outro estão representados, talvez um homem, uma casa, uma montanha. Logo se nota que o artista de 1860 se propôs, antes de mais nada, que os objetos em seu quadro tenham o mesmo ar e aparência que têm fora dele, quando fazem parte da realidade vivida ou humana. É possível que, além disso, o artista de 1860, se proponha muitas outras complicações estéticas; porém o importan-

---

* Clarín é o pseudônimo de Leopoldo Alas (1852-1901), novelista e ensaísta espanhol. (N. do T.)

** Essa nova sensibilidade não se dá só nos criadores de arte, mas também nas pessoas que são apenas público. Quando eu disse que a nova arte é uma arte para artistas, eu entendia por tais não só os que produzem essa arte, mas sim os que têm capacidade de perceber valores puramente artísticos. (N. do A.)

te é notar que ele começou por assegurar essa parecença. Homem, casa, montanha são, imediatamente, reconhecidos. São nossos velhos amigos habituais. Pelo contrário, no quadro recente nos custa trabalho reconhecê-los. O espectador pensa que talvez o pintor não tenha sabido conseguir a semelhança. Mas também o quadro de 1860 pode estar "mal pintado", ou seja, que entre os objetos do quadro e esses mesmos objetos fora dele exista alguma distância, uma importante divergência. Não obstante, qualquer que seja a distância, os erros do artista tradicional apontam para o objeto "humano", são quedas no caminho para ele e equivalem ao "Isto é um galo" com que o Orbaneja* cervantino orientava seu público. No quadro recente acontece tudo ao contrário: não é que o pintor erre e que seus desvios do "natural" (natural = humano) não alcancem este, é que apontam para um caminho oposto ao que pode conduzir-nos até o objeto humano.

Longe de o pintor ir mais ou menos entorpecidamente à realidade, vê-se que ele foi contra ela. Propôs-se decididamente a deformá-la, romper seu aspecto humano, desumanizá-la. Com as coisas representadas no quadro tradicional poderíamos ilusoriamente conviver. Pela *Gioconda* se apaixonaram muitos ingleses. Com as coisas representadas no quadro novo é impossível a convivência: ao extirpar seu aspecto de realidade vivida, o pintor cortou a ponte e queimou as naves que poderiam transportar-nos ao nosso mundo habitual. Deixa-nos

* Cervantes, ao citar Orbaneja, pintor de Úbeda, diz que este orientava o público para entender a sua arte. Quando perguntavam o que Orbaneja ia pintar, este respondia: "O que sair". Quando terminava o quadro, escrevia ao lado: "Isto é um galo" (*Dom Quixote*, livro II, cap. III). (N. do T.)

encerrados num universo abstruso, força-nos a tratar com objetos com os quais não cabe tratar humanamente. Temos, pois, que improvisar outra forma de tratamento totalmente distinto do usual viver as coisas; temos de criar e inventar atos inéditos que sejam adequados àquelas figuras insólitas. Essa nova vida, essa vida inventada, prévia anulação da espontânea, é precisamente a compreensão e o prazer artísticos. Não falta nela sentimentos e paixões, porém evidentemente essas paixões e sentimentos pertencem a uma flora psíquica muito distinta da que cobre as paisagens da nossa vida primária e humana. São emoções secundárias que em nosso artista interior provocam esses ultra-objetos.* São sentimentos especificamente estéticos.

Dir-se-á que para tal resultado seria mais simples prescindir totalmente dessas formas humanas — homem, casa, montanha — e construir figuras totalmente originais. Porém isto é, em primeiro lugar, impraticável.** Talvez na mais abstrata linha ornamental vibre larvada uma tenaz reminiscência de certas formas "naturais". Em segundo lugar — e esta é a razão mais importante — a arte de que falamos não é só inumana por não conter coisas humanas, senão que consiste ativamente nessa operação de desumanizar. Em sua fuga do humano não lhe importa tanto o termo *ad quem*, a fauna

---

* O "ultraísmo" é um dos nomes mais certeiros que se forjou para denominar a nova sensibilidade. (N. do A.) [O ultraísmo surgiu em fins da segunda década deste século na Espanha, em torno de Rafael Cansinos-Asséns, cujo discípulo Jorge Luis Borges o trouxe para a América do Sul: exagero nas metáforas e imagens, cromatismo, "gauchismo" ético, eram algumas de suas características. (N. do T.)]

** Um ensaio foi feito neste sentido extremo (certas obras de Picasso), porém com exemplar fracasso. (N. do A.)

heteróclita a que chega, como o termo *a quo*, o aspecto humano que destrói. Não se trata de pintar algo que seja completamente distinto de um homem, ou casa, ou montanha, mas sim de pintar um homem que pareça o menos possível com um homem, uma casa que conserve de tal o estritamente necessário para que assistamos à sua metamorfose, um cone que saiu milagrosamente do que era antes uma montanha, como a serpente sai de sua pele. O prazer estético para o artista novo emana desse triunfo sobre o humano; por isso é preciso concretizar a vitória e apresentar em cada caso a vítima estrangulada.

O vulgo crê que é coisa fácil fugir da realidade, quando é o mais difícil do mundo. É fácil dizer ou pintar uma coisa que careça completamente de sentido, que seja ininteligível ou nula: bastará enfileirar palavras sem nexo,* ou traçar riscos ao acaso. Porém conseguir construir algo que não seja cópia do "natural" e que, não obstante, possua alguma substantividade, implica o dom mais sublime.

A "realidade" espreita constantemente o artista para impedir sua evasão. Quanta astúcia pressupõe a fuga genial! Deve ser um Ulisses ao inverso, que se liberta de sua Penélope cotidiana e entre escolhos navega para a bruxaria de Circe. Quando logra escapar por um momento ao perpétuo espreitar, não levemos a mal no artista um gesto de soberba, um breve gesto a São Jorge, com o dragão degolado aos seus pés.

---

* Foi o que fez a brincadeira dadaísta. Pode-se ir notando (veja se nota anterior) como as mesmas extravagâncias e falidas tentativas da nova arte derivam com certa lógica do seu princípio orgânico. O que demonstra *ex abundantia* que se trata, com efeito, de um movimento unitário e cheio de sentido. (N. do A.)

Convite a compreender

Na obra de arte preferida pelo último século há sempre um núcleo de realidade vivida que vem a ser como que substância do corpo estético. Sobre ela opera a arte e sua operação se reduz a polir esse núcleo humano, a dar-lhe verniz, brilho, compostura ou reverberação. Para a maioria das pessoas tal estrutura da obra de arte é a mais natural, é a única possível. A arte é reflexo da vida, é a natureza vista através de um temperamento, é a representação do humano etc. Porém, o fato é que com não menor convicção os jovens sustentam o contrário. Por que, hoje, hão de ter sempre razão os velhos contra os jovens, sendo que o amanhã dá sempre razão aos jovens contra os velhos? Sobretudo não convém indignar-se nem gritar. *Dove si grida non è vera scienza*,* dizia Leonardo da Vinci; *Neque lugere*

* "Onde se grita não há verdadeira ciência." (*Manuscritos*, ed. H. Ludvig, Berlim, 1882.) (N. do T.)

*neque indignari, sed intelligere,** recomendava Spinoza. Nossas convicções mais arraigadas, mais indubitáveis são as mais suspeitosas. Elas constituem o nosso limite, nossos confins, nossa prisão. Pouca coisa é a vida se não bate pé um afã formidável de ampliar as suas fronteiras. Vive-se na proporção em que se anseia viver mais. Toda obstinação em nos mantermos dentro do nosso horizonte habitual significa fraqueza, decadência das energias vitais. O horizonte é uma linha biológica, um órgão vivo do nosso ser; enquanto gozamos de plenitude, o horizonte emigra, dilata-se, ondula elástico quase ao compasso da nossa respiração. Ao contrário, quando o horizonte se fixa, é que se anquilosou e que nós ingressamos na velhice.

Não é tão evidente, como supõem os acadêmicos, que a obra de arte tenha de consistir, forçosamente, num núcleo humano que as musas penteiam e lustram. Isto é, por enquanto, reduzir a arte a mero cosmético. Já assinalei antes que a percepção da realidade vivida e a percepção da forma artística são, em princípio, incompatíveis por requererem uma acomodação diferente em nosso aparelho receptor. Uma arte que nos proponha essa dupla visão será uma arte vesga. O século XIX vesgueou sobremaneira; por isso seus produtos artísticos, longe de representarem um tipo normal de arte, são talvez a maior anomalia na história do gosto. Todas as grandes épocas da arte evitaram que a obra tenha no humano seu centro de gravidade. E esse imperativo de exclusivo realismo que governou a sensibilidade da passada centúria significa precisamente uma monstruo-

* "Nem lamentar, nem se indignar, mas compreender." (*Tratado Político*, I.) (N. do T.)

sidade sem paralelo na evolução estética. De onde resulta que a nova inspiração, aparentemente tão extravagante, volta a tocar, pelo menos num ponto, o caminho real da arte. Porque esse caminho se chama "vontade de estilo". Pois bem: estilizar é deformar o real, desrealizar. Estilização implica desumanização. E, vice-versa, não há outra maneira de desumanizar além de estilizar. O realismo, ao contrário, convidando o artista a seguir docilmente a forma das coisas, convida-o a não ter estilo. Por isso o entusiasta de Zurbarán,* não sabendo o que dizer, diz que os seus quadros têm "caráter", como têm caráter e não estilo Lucas ou Sorolla, Dickens ou Galdós.** Em compensação, o século XVIII, que tem tão pouco caráter, possui à saturação um estilo.

* Francisco de Zurbarán (1598-1664), pintor espanhol, notável por seu realismo. (N. do T.)

** Eugenio Lucas (1824-1870), pintor espanhol, perfeito imitador de Goya. Joaquín Sorolla y Batista (1863-1923), pintor espanhol de tendência impressionista; Charles Dickens (1812-1870), romancista inglês do Realismo; Benito Pérez Galdós (1843-1920), escritor realista espanhol. (N. do T.)

Prossegue a desumanização da arte

A gente nova declarou tabu toda ingerência do humano na arte. Pois bem: o humano, o repertório de elementos que integram o nosso mundo habitual, possui uma hierarquia de três categorias. Há primeiro a ordem das pessoas, depois a dos seres vivos e, por fim, há as coisas inorgânicas. Pois bem: o veto da nova arte se exerce com uma energia proporcional à altura hierárquica do objeto. O pessoal, por ser o mais humano do humano, é o que mais a arte jovem evita.

Isso se observa bastante claramente na música e na poesia.

Desde Beethoven até Wagner o tema da música foi a expressão de sentimentos pessoais. O artista mélico compunha grandes edifícios sonoros para alojar neles a sua autobiografia. Era mais ou menos a arte-confissão. Não havia outro modo de prazer estético além da contaminação. "Na música — dizia ainda Nietzsche — as paixões se aprazem consigo mesmas." Wagner injeta

no *Tristão* o seu adultério com a Wesendonck* e não nos resta outro remédio, caso queiramos comprazer-nos em sua obra, senão nos tornarmos, durante um par de horas, vagamente adúlteros. Aquela música nos compunge e, para gozá-la, temos que chorar, angustiar-nos ou derreter-nos numa voluptuosidade espasmódica. De Beethoven a Wagner toda a música é melodrama.

Isso é uma deslealdade — diria um artista atual. Isso é prevalecer-se de uma notável fraqueza que há no homem, pela qual ele costuma contagiar-se da dor ou alegria do próximo. Esse contágio não é de ordem espiritual, é uma repercussão mecânica, como o arrepio nos dentes que produz o riscar de uma faca sobre um vidro. Trata-se de um efeito automático, nada mais. Não vale confundir as cócegas com o regozijo. O romântico caça com chamariz; aproveita-se inonestamente do ciúme do pássaro para incrustar-lhe os chumbos de suas notas. A arte não pode consistir no contágio psíquico, porque este é um fenômeno inconsciente e a arte deve ser toda plena claridade, meio-dia de intelecção. O pranto e o riso são esteticamente fraudes. O gesto da beleza não passa nunca da melancolia ou do sorriso. E melhor ainda se a isso não chega. *Toute maitrise jette le froid*** (Mallarmé).

Eu creio que é bastante discreto o juízo do artista jovem. O prazer estético tem que ser um prazer inteligente. Porque entre os prazeres existem os cegos e os perspicazes. A alegria do bêbado é cega; tem, como tudo

---

* Mathilde Wesendonck era casada com Otto Wesendonck, protetor de Wagner, e amante deste. (N. do T.)

** "Toda maestria injeta frieza", frase de "Quelques Médaillons et Portraits en Pied" ("Berthe Morisot", in *Divagations*). (N. do T.)

no mundo, sua causa: o álcool; porém carece de motivo. O sorteado com um prêmio da loteria se alegra, porém com uma alegria muito diferente; alegra-se "com" algo determinado. A euforia do bêbado é hermética, está encerrada em si mesma, não sabe de onde vem e, como se costuma dizer, "carece de fundamento". O regozijo do premiado, ao contrário, consiste precisamente em se dar conta de um fato que o motiva e justifica. Regozija-se porque vê um objeto em si mesmo regozijante. É uma alegria com olhos, que vive de sua motivação e parece fluir do objeto para o sujeito.*

Tudo o que queira ser espiritual e não mecânico terá que possuir esse caráter perspicaz, inteligente e motivado. Senão vejamos: a obra romântica provoca um prazer que apenas mantém conexão com o seu conteúdo. O que tem que ver a beleza musical — que deve ser algo situado lá, fora de mim, no lugar onde o som brota — com os derretimentos íntimos que no meu caso produz e no degustar dos quais o público romântico se compraz? Não há aqui um perfeito *quid pro quo*? Em vez de se aprazer com o objeto artístico, o sujeito se apraz consigo mesmo; a obra foi só a causa e o álcool do seu prazer. E isto acontecerá sempre que se faça consistir radicalmente a arte numa exposição de realidades vividas. Estas, irremediavelmente, nos surpreendem, suscitam em nós uma participação sentimental que impede contemplá-las em sua pureza objetiva.

---

* Causação e motivação são, pois, dois nexos completamente distintos. As causas de nossos estados de consciência não existem para estes: é necessário que a ciência as averigúe. Ao contrário, o motivo de um sentimento, de uma volição, de uma crença faz parte destes, é um nexo consciente. (N. do A.)

Ver é uma ação a distância. E cada uma das artes maneja um aparelho projetor que alija as coisas e as transfigura. Em sua tela mágica as contemplamos desterradas, inquilinas de um astro inabordável e absolutamente distantes. Quando falta essa desrealização, ocorre em nós uma hesitação fatal: não sabemos se vivemos as coisas ou as contemplamos.

Diante das figuras de cera todos sentimos uma peculiar inquietude íntima. Esta provém do equívoco urgente que nelas habita e nos impede de adotar em sua presença uma atitude clara e estável. Quando as sentimos como seres vivos, elas zombam de nós descobrindo seu cadavérico segredo de bonecos, e se as vemos como ficções parecem palpitar irritadas. Não há maneira de reduzi-las a meros objetos. Ao olharmos para elas, nos sobressalta suspeitar que são elas que nos estão observando. E acabamos por sentir asco por aquela espécie de cadáveres de aluguel. A figura de cera é melodrama puro.

Penso que a nova sensibilidade está dominada por um asco pelo humano na arte muito semelhante ao que sempre sentiu o homem seleto diante das figuras de cera. Em contrapartida, a macabra zombaria cérea entusiasmou sempre a plebe. E nos fazemos de passagem algumas perguntas impertinentes, com intenção de não respondê-las agora: O que significa esse asco pelo humano da arte? É, por acaso, asco pelo humano, pela realidade, pela vida, ou é mais bem tudo ao contrário: respeito à vida e uma repugnância ao vê-la confundida com a arte, com uma coisa tão subalterna como é a arte? Mas, o que significa chamar a arte de função subalterna, a divina arte, glória da civilização, penacho da cul-

tura etc.? Eu já disse, leitor, que se tratava de umas perguntas impertinentes. Que fiquem, por ora, anuladas.

O melodrama chega em Wagner à mais desmedida exaltação. E, como sempre acontece, quando uma forma alcança o seu ponto máximo, inicia-se a sua transformação no seu contrário. Já em Wagner a voz humana deixa de ser protagonista e submerge na gritaria cósmica dos demais instrumentos. Porém era inevitável uma transformação mais radical. Era forçoso extirpar da música os sentimentos particulares, purificá-la numa exemplar objetivação. Esta foi a façanha de Debussy. A partir dele é possível ouvir música serenamente, sem embriaguez e sem prantos. Todas as variações de propósitos que nestes últimos decênios houve na arte musical pisam sobre o novo terreno ultraterreno genialmente conquistado por Debussy. Aquela transformação do subjetivo no objetivo é de tal importância que diante dela desaparecem as diferenciações ulteriores.* Debussy desumanizou a música, e por isso começa com ele a nova era da arte sonora.

A mesma peripécia aconteceu no lirismo. Convinha libertar a poesia, que, carregada de matéria humana, havia se transformado num ferido e ia arrastando-se sobre a terra, ferindo-se contra as árvores e as quinas dos telhados, como um balão sem gás. Mallarmé foi aqui o libertador que devolveu ao poema o seu poder aerostático e sua virtude ascendente. Ele mesmo, talvez, não realizou sua ambição, porém foi o capitão das novas

* Uma análise mais detida do que significa Debussy frente à música romântica pode-se ver em meu ensaio "Musicalia", recolhido em *El Espectador*, III. (N. do A.)

explorações etéreas que ordenou a manobra decisiva: soltar o lastro.

Lembre-se de qual era o tema da poesia na centúria romântica. O poeta nos participava lindamente suas emoções particulares de bom burguês; suas dores grandes e pequenas, suas nostalgias, suas preocupações religiosas ou políticas e, se era inglês, seus devaneios atrás do cachimbo. Com uns ou outros meios aspirava envolver em patetismo sua existência cotidiana. O gênio individual permitia que, em certas ocasiões, brotasse em torno do núcleo humano do poema uma fotosfera radiante, de mais sutil matéria — por exemplo, em Baudelaire. Porém esse resplendor era impremeditado. O poeta queria sempre ser um homem.

— E isso parece mal aos jovens? — pergunta com reprimida indignação alguém que não o é. — Pois, que querem? Que o poeta seja um pássaro, um ictiossauro, um dodecaedro?

Não sei, não; mas creio que o poeta jovem, quando poetiza, se propõe simplesmente ser poeta. Veremos logo como toda a nova arte, coincidindo nisso com a nova ciência, com a nova política, com a nova vida, enfim, repugna antes de tudo a confusão de fronteiras. É um sintoma de delicadeza mental querer que as fronteiras entre as coisas estejam bem demarcadas. Vida é uma coisa, poesia é outra — pensam ou, ao menos, sentem. Não misturemos os dois. O poeta começa onde o homem acaba. O destino deste é viver seu itinerário humano; a missão daquele é inventar o que não existe. Desta maneira se justifica o ofício poético. O poeta aumenta o mundo, acrescenta ao real, que já está aí por si mesmo, um irreal continente. Autor vem de

auctor, aquele que aumenta. Os latinos chamavam assim ao general que ganhava para a pátria um novo território.

Mallarmé foi o primeiro homem do século passado que quis ser um poeta. Como ele mesmo diz, "recusou os materiais naturais" e compôs pequenos objetos líricos, diferentes da fauna e da flora humanas. Essa poesia não necessita ser "sentida", porque, como não há nela nada humano, não há nela nada patético. Se se fala de uma mulher, é da "nenhuma mulher", e se soa uma hora é "a hora ausente do quadrante". À força de negações, o verso de Mallarmé anula toda ressonância vital e nos apresenta figuras tão extraterrestres que a simples contemplação delas já é um supremo prazer. O que pode fazer entre essas fisionomias o pobre rosto do homem que trabalha de poeta? Só uma coisa: desaparecer, volatilizar-se e ficar transformado numa pura voz anônima que sustém no ar as palavras, verdadeiros protagonistas da empresa lírica. Essa pura voz anônima, mero substrato acústico do verso, é a voz do poeta, que sabe isolar-se do seu homem circundante.

Por toda parte saímos no mesmo: fuga da pessoa humana. Os procedimentos da desumanização são muitos. Talvez hoje dominem outros muitos diferentes daqueles que empregou Mallarmé, e não é do meu desconhecimento que às páginas deste chegam ainda vibrações e estremecimentos românticos. Porém, do mesmo modo que a música atual pertence a um bloco histórico que começa com Debussy, toda a nova poesia avança na direção assinalada por Mallarmé. O enlace com um e outro nome me parece essencial se, elevando a olhar sobre os relevos marcados por cada inspiração particular, se quer buscar a linha mestra de um novo estilo.

É muito difícil que a um contemporâneo menor de trinta anos lhe interesse um livro onde, sob pretexto de arte, se lhe refiram as idas e vindas de uns homens e umas mulheres. Tudo isso lhe cheira a sociologia, a psicologia, e esse sujeito o aceitaria com prazer se, não confundindo as coisas, lhe falassem sociologicamente ou psicologicamente desse assunto. Porém a arte para ele é outra coisa.

A poesia é hoje a álgebra superior das metáforas.

O tabu e a metáfora

A metáfora é provavelmente a potência mais fértil que o homem possui. Sua eficiência chega a tocar os confins da dramaturgia e parece um instrumento de criação que Deus deixou esquecido dentro de uma de suas criaturas na hora de fazê-la, como o cirurgião distraído que deixa um instrumento no ventre do operado.

Todas as outras potências nos mantêm inscritos dentro do real, do que já é. O mais que podemos fazer é somar ou subtrair umas coisas de outras. Só a metáfora nos facilita a evasão e cria entre as coisas reais recifes imaginários, florescimento de ilhas sutis.

É verdadeiramente estranha a existência no homem dessa atitude mental que consiste em suplantar uma coisa por outra, não tanto pelo afã de chegar a esta como pelo empenho de evitar aquela. A metáfora escamoteia um objeto mascarando-o com outro, e não teria

sentido se não víssemos sob ela um instinto que induz o homem a evitar realidades.*

Quando recentemente perguntou-se a um psicólogo qual seria a origem da metáfora, achou-se surpreso que uma de suas raízes está no espírito do tabu.** Houve uma época em que o medo foi a máxima inspiração humana, uma idade dominada pelo terror cósmico. Durante essa época se sente a necessidade de evitar certas realidades que, por outro lado, são ineludíveis. O animal mais freqüente no país, e de que depende o sustento, adquire um prestígio sagrado. Essa consagração traz consigo a idéia de que não se pode tocá-lo com as mãos. O que faz então, para comer, o índio Lillooet?*** Põe-se de cócoras e cruza as mãos sob as nádegas. Deste modo pode comer, porque as mãos sob as nádegas são metaforicamente pés. Eis aqui um tropo de ação, uma ação elementar prévia à imagem verbal e que se origina no afã de evitar a realidade.

E, como a palavra é para o homem primitivo um pouco a própria coisa nomeada, sobrevém o mister de não nomear o objeto tremendo sobre o qual recaiu o tabu. Daí que se designe com o nome de outra coisa, louvando-o em forma larvada e sub-reptícia. Assim, o polinésio, que não deve nomear nada do que pertence ao rei, quando vê arderem as tochas em seu palácio-ca-

---

* Algo mais sobre metáfora pode-se ver no ensaio "Las Dos Grandes Metáforas", publicado em *El Espectador*, IV (N. do A.) [e no "Ensayo de Estética a Manera de Prólogo" (N. da Ed. "A")].

** Veja-se Heinz Werner: *Die Ursprünge der Metapher*, 1919. (N. do A.)

*** *Lillooet*: rio do Canadá que banha parte dos EUA. Diz-se do índio norte-americano Lilluet, que vive na região homônima. (N. do T.)

bana, tem que dizer: "O raio arde nas nuvens do céu". Eis aqui a elusão metafórica.

Obtido nessa forma de tabu, o instrumento metafórico pode logo ser empregado com os fins mais diversos. Um deles, o que predominou na poesia, era enobrecer o objeto real. Usava-se da imagem similar com intenção decorativa, para ornar e recamar a realidade amada. Seria curioso inquirir se na nova inspiração poética, ao fazer-se da metáfora substância e não ornamento, cabe notar um raro predomínio da imagem denigrante que, em vez de enobrecer e realçar, rebaixa e vexa a pobre realidade. Há pouco tempo li num poeta jovem que o raio é um metro de carpinteiro e as árvores *infolies* do inverno vassouras para varrer o céu. A arma lírica se revolve contra as coisas naturais e as vulnera ou assassina.

Supra e infra-realismo

Porém se metáfora é o mais radical instrumento de desumanização, não se pode dizer que seja o único. Há inumeráveis de alcance diverso.

Um, o mais simples, consiste numa simples mudança da perspectiva habitual. Do ponto de vista humano as coisas têm uma ordem, uma hierarquia determinada. Parecem-nos umas muito importantes, outras menos, outras completamente insignificantes. Para satisfazer a ânsia de desumanizar não é, pois, forçoso alterar as formas primárias das coisas. Basta inverter a hierarquia e fazer uma arte onde apareçam em primeiro plano, destacados com ar monumental, os mínimos acontecimentos da vida.

Esse é o nexo latente que une as maneiras de nova arte aparentemente mais distantes. Um mesmo instinto de fuga e evasão do real se satisfaz no supra-realismo da metáfora e no que cabe chamar infra-realismo.

A ascensão poética pode ser substituída por uma imersão sob o nível da perspectiva natural. Os melhores exemplos de como, por extremarem o realismo, o superam — não mais que considerar, com lupa na mão, o microscópio da vida — são Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce.

Ramón pode compor todo um livro sobre os seios — alguém o chamou de "novo Colombo que navega para hemisférios" — ou sobre o circo, ou sobre a madrugada ou sobre El Rastro ou a Puerta del Sol.* O procedimento consiste simplesmente em tornar protagonistas do drama vital os bairros baixos da atenção, ao que normalmente não prestamos atenção. Giraudoux, Morand** e outros são, em variada modulação, pessoas da mesma equipe lírica.

Isso explica que os dois últimos fossem tão entusiastas da obra de Proust, como, em geral, esclarece o prazer que este escritor, tão de outro tempo, proporciona à gente nova. Talvez o essencial que o latifúndio do seu livro tem em comum com a nova sensibilidade seja a mudança de perspectiva: desdém para com as antigas formas monumentais da alma que descrevia o romance, e inumana atenção à fina estrutura dos sentimentos, das relações sociais, dos caracteres.

---

* Bairros tradicionais de Madri, de importância histórica e turística. (N. do T.)

** Jean Giraudoux (1882-1944), romancista e dramaturgo francês. Paul Morand (1888-1976), escritor e diplomata francês, autor de romances e relatos de viagem. (N. do T.)

A volta ao revés

Ao se substantivar a metáfora se faz, mais ou menos, protagonista dos destinos poéticos. Isto implica simplesmente que a intenção artística mudou de signo, que se voltou ao revés. Antes se vertia a metáfora sobre uma realidade, à maneira de adorno, renda ou capa de chuva. Agora, ao revés, procura-se eliminar o sustentáculo extrapoético ou real e se trata de realizar a metáfora, fazer dela a *res* poética. Porém essa inversão do processo estético não é exclusiva do mister metafórico, mas sim se verifica em todas as ordens e com todos os meios até transformar-se num caráter geral — como tendência* — de toda a arte do momento.

A relação da nossa mente com as coisas consiste em pensá-las, em formar idéias delas. A rigor, não pos-

* Seria cansativo repetir, sob cada uma destas páginas, que cada um dos traços sublinhados por mim como essenciais à nova arte devem ser entendidos no sentido de propensões predominantes e não de atribuições absolutas. (N. do A.)

suímos do real senão as idéias que dele tenhamos conseguido formar para nós. São como o belvedere do qual vemos o mundo. Dizia muito bem Goethe que cada novo conceito é como um novo órgão que surgisse em nós. Com as idéias, pois, vemos as coisas e na atitude natural da mente não nos damos conta daquelas, do mesmo modo que o olho, ao olhar, não se vê a si mesmo. Dito de outro modo, pensar é o afã de captar mediante idéias a realidade; o movimento espontâneo da mente vai dos conceitos ao mundo.

Porém, o fato é que entre a idéia e a coisa há sempre uma absoluta distância. O real extravasa sempre do conceito que tenta contê-lo. O objeto é sempre mais e de outra maneira que o pensado em sua idéia. Esta fica sempre como um mísero esquema, como uma andaimaria com que tentamos chegar à realidade. Não obstante, a tendência natural nos leva a crer que a realidade é o que pensamos dela, portanto, a confundi-la com a idéia, tomando esta de boa-fé pela própria coisa. Em suma, nosso prurido vital de realismo nos faz cair numa ingênua idealização do real. Esta é a propensão nativa, "humana".

Se agora, em vez de nos deixarmos ir nessa direção do propósito, a invertermos e, virando-nos de costas para a suposta realidade, tomarmos as idéias conforme elas são — meros esquemas subjetivos — e as fizermos viver como tais, com seu perfil anguloso, débil, porém transparente e puro — em suma, se nos propusermos deliberadamente realizar as idéias — teremos desumanizado, desrealizado estas. Porque elas são, com efeito, irrealidade. Tomá-las como realidade é idealizar — falsificar ingenuamente. Fazê-las viver em sua irrealidade mesma é, digamos assim, realizar o irreal enquanto

irreal. Aqui não vamos da mente ao mundo, mas, ao revés, damos plasticidade, objetivamos, *mundificamos* os esquemas, o interior e subjetivo.

O pintor tradicional que faz um retrato pretende haver-se apoderado da realidade da pessoa quando, na verdade e no máximo, deixou na tela uma esquemática seleção caprichosamente decidida por sua mente, da infinitude que integra a pessoa real. Que tal se, em lugar de querer pintar esta, o pintor resolvesse pintar sua idéia, seu esquema da pessoa? Então o quadro seria a própria verdade e não sobreviria o fracasso inevitável. O quadro, renunciando a emular a realidade, se transformaria no que autenticamente é: um quadro — uma irrealidade.

O expressionismo, o cubismo etc., foram em vária medida tentativas de verificar essa resolução na direção radical da arte. Do pintar as coisas passou-se a pintar as idéias: o artista ficou cego para o mundo exterior e voltou a pupila para as paisagens interiores e subjetivas.

Não obstante as rusticidades e a grosseria contínua de sua matéria, foi a obra de Pirandello, *Seis Personagens à Procura de um Autor* talvez a única nestes últimos tempos que provoca a meditação do aficionado na estética do drama. É ela um claro exemplo dessa inversão do tema artístico que procuro descrever. O teatro tradicional nos propõe que em suas personagens vejamos pessoas e nos espaventos daquelas a expressão de um drama "humano". Aqui, pelo contrário, se consegue interessar-nos por umas personagens como tais personagens; ou seja, como idéias ou puros esquemas.

Caberia afirmar que é esse o primeiro "drama de idéias", rigorosamente falando, que se compôs. Os que

antes se chamavam assim não eram tais dramas de idéias, mas sim dramas entre pseudopessoas que simbolizam idéias. Nos *Seis Personagens,* o destino doloroso que eles representam é mero pretexto e fica desvirtuado; em contrapartida, assistimos ao drama real de umas idéias como tais, de uns fantasmas subjetivos que gesticulam na mente de um autor. O propósito de desumanização é claríssimo e a possibilidade de alcançá-lo fica, neste caso, provado. Ao mesmo tempo se observa exemplarmente a dificuldade do grande público para acomodar a visão a essa perspectiva invertida. Vai procurando o drama humano que a obra constantemente desvirtua, retira e ironiza, colocando em seu lugar — isto é, no primeiro plano — a própria ficção teatral, como tal ficção. Ao grande público irrita que o enganem e ele não sabe comprazer-se na deliciosa fraude da arte, tanto mais saborosa quanto melhor manifeste a sua textura fraudulenta.

Iconoclastia

Não parece excessivo afirmar que as artes plásticas do novo estilo revelaram um verdadeiro asco para com as formas vivas ou dos seres viventes. O fenômeno adquire completa evidência se se compara a arte destes anos com aquela hora em que da disciplina gótica emergem pintura e escultura como de um pesadelo e dão a grande colheita mundana do Renascimento. Pincel e cinzel se deleitam voluptuosamente em seguir a pauta que o modelo animal ou vegetal apresenta em suas carnes mórbidas onde a vitalidade palpita. Não importa que seres, contanto que neles a vida dê sua pulsação dinâmica. E do quadro ou da escultura se derrama a forma orgânica sobre o ornamento. É a época das cornucópias da abundância, mananciais de vida torrencial que ameaça inundar o espaço com seus frutos redondos e maduros.

Por que o artista sente horror em seguir a linha mórbida do corpo vivo e a suplanta pelo esquema geo-

métrico? Todos os erros e mesmo fraudes do cubismo não obscurecem o fato de que durante algum tempo nós nos havíamos comprazido em uma linguagem de puras formas euclidianas.

O fenômeno se complica quando lembramos que periodicamente atravessa a história essa fúria de geometrismo plástico. Já na evolução da arte pré-histórica vemos que a sensibilidade começa por buscar a forma viva e termina por eludi-la, como que aterrorizada ou enojada, recolhendo-se em signos abstratos, último resíduo de figuras animadas ou cósmicas. A serpente se estiliza em meandro, o sol em suástica. Às vezes esse asco à forma viva se acende em ódio e produz conflitos públicos. A revolução contra as imagens do cristianismo oriental, a proibição semítica de reproduzir animais — um instinto contraposto ao dos homens que decoraram a caverna de Altamira* — tem, sem dúvida, junto ao seu sentido religioso, uma raiz na sensibilidade estética, cuja influência posterior na arte bizantina é evidente.

Seria mais que interessante investigar com toda atenção as erupções de iconoclastia que vez por outra surgem na religião e na arte. Na nova arte atua evidentemente esse estranho sentimento iconoclasta e seu lema bem podia ser aquele mandamento de Porfírio que, adotado pelos maniqueus, tanto combateu Santo Agostinho: *Omne corpus fugiendum est.*** E é claro que se refere ao corpo vivo. Curiosa inversão da cultura grega, que foi em sua hora culminante tão amiga das formas viventes!

---

* Altamira fica em Santander, no extremo norte da Espanha, possui cavernas importantes pela expressiva arte rupreste pré-histórica (figuras de bisões etc.). (N. do T.)

** "Deve-se fugir de tudo o que é corpóreo." (N. do T.)

Influência negativa do passado

A intenção deste ensaio se reduz, como eu disse, a filiar a nova arte mediante alguns dos seus traços diferenciais. Mas, por sua vez, esta intenção se encontra a serviço de uma curiosidade mais ampla que estas páginas não se atrevem a satisfazer, deixando ao leitor que a sinta, abandonado à sua particular meditação. Refiro-me ao seguinte.

Noutro lugar* indiquei que a arte e a ciência pura, precisamente por serem as atividades mais livres, menos estreitamente submetidas às condições sociais de cada época, são os primeiros fatos de onde se pode vislumbrar qualquer mudança da sensibilidade coletiva. Se o homem modifica a sua atitude radical perante a vida, começará por manifestar o novo temperamento na criação artística e em suas emanações ideológicas. A sutileza de ambas as matérias as torna infinitamente dóceis ao

* Veja-se meu livro *El Tema de Nuestro Tiempo*. (N. do A.)

mais ligeiro sopro dos alísios espirituais. Como na aldeia, ao abrirmos de manhã a varanda, olhamos a fumaça das casas para presumir o vento que vai governar o dia, podemos assomar-nos à arte e à ciência das novas gerações com semelhante curiosidade meteorológica.

Mas para isso é ineludível começar por definir o novo fenômeno. Só depois cabe perguntar de que novo estilo geral de vida é sintoma e núncio. A resposta exigiria averiguar as causas dessa virada estranha que a arte faz, e isto seria empresa demasiado grave para ser levada a cabo aqui. Por que esse prurido de "desumanizar"? Por que esse asco pelas formas vivas? Provavelmente, como todo fenômeno histórico, tem este um enraizamento inumerável cuja investigação requer o mais fino olfato.

Entretanto, quaisquer que sejam as restantes, existe uma causa sumamente clara, ainda que não pretenda ser a decisiva.

Não é fácil exagerar a influência que sobre o futuro da arte tem sempre o seu passado. Dentro do artista se produz sempre um choque ou reação química entre a sua sensibilidade original e a arte que já se fez. Ele não se encontra sozinho diante do mundo, senão que, em suas relações com este, intervém sempre como um trugimão a tradição artística. Qual será o modo dessa reação entre o sentido original e as formas belas do passado? Pode ser positivo ou negativo. O artista se sentirá afim com o pretérito e perceberá a si mesmo como que nascendo dele, herdando-o e aperfeiçoando-o — ou então, em uma ou outra medida, achará em si uma espontânea, indefinível repugnância pelos artistas tradicionais, vi-

gentes, governantes. E, assim como no primeiro caso, sentirá não pouca voluptuosidade instalando-se no molde das convenções ao uso e repetindo alguns de seus consagrados gestos, no segundo caso não só produzirá uma obra diferente das recebidas, senão que encontrará a mesma voluptuosidade dando a essa obra um caráter agressivo contra as normas prestigiosas.

Costuma-se esquecer isso quando se fala da influência do ontem no hoje. Viu-se sempre, sem dificuldade, na obra de uma época a vontade de se parecer mais ou menos à de outra época anterior. Em compensação, parece custar trabalho a quase todo mundo observar a influência negativa do passado e notar que um novo estilo está formado muitas vezes pela consciente e complicada negação dos tradicionais.

Nesse caso não se pode entender a trajetória da arte, do romantismo até os nossos dias, se não se leva em conta como fator do prazer estético essa índole negativa, essa agressividade e burla da arte antiga. Baudelaire se compraz na Vênus negra precisamente porque a clássica é branca. Desde então, os estilos que se foram sucedendo aumentaram a dose de ingredientes negativos e blasfematórios em que se achava voluptuosamente a tradição, até o ponto que hoje quase está feito o perfil da nova arte com puras negações da velha arte. E compreende-se que seja assim. Quando uma arte leva muitos séculos de evolução contínua, sem graves hiatos nem catástrofes históricas que a interrompam, o que é produzido se vai acumulando e a densa tradição gravita progressivamente sobre a inspiração do dia. Ou, dito de outro modo: entre o artista que nasce e o mundo se interpõe cada vez um maior volume de estilos tradicio-

nais interceptando a comunicação direta e original entre aqueles. De sorte que, de duas, uma: ou a tradição acaba por desalojar toda potência original — foi o caso do Egito, de Bizâncio, em geral, do Oriente — ou a gravitação do passado sobre o presente tem que mudar de signo e sobrevir uma longa época em que a nova arte se vá curando pouco a pouco da velha que a afoga. Este foi o caso da alma européia, na qual predomina um instinto futurista sobre o irremediável tradicionalismo e *passadismo* orientais.

Boa parte do que eu chamei "desumanização" e asco às formas vivas provém dessa antipatia à interpretação tradicional das realidades. O vigor do ataque está na razão direta das distâncias. Por isso, o que mais repugna aos artistas de hoje é a maneira predominante no século passado, apesar de que nela já há uma boa dose de oposição a estilos antigos. Em contrapartida, a nova sensibilidade finge suspeitosa simpatia para com a arte mais distante no tempo e no espaço, a pré-história e o exotismo selvagem. Para dizer a verdade, o que lhe agrada dessas obras primitivas é — mais que elas próprias — a sua *ingenuidade*, isto é, a ausência de uma tradição que ainda não se havia formado.

Se agora dermos uma olhada de soslaio na questão de qual tipo de vida se sintomatiza nesse ataque ao passado artístico, nos sobrevém uma visão estranha, de gigante dramatismo. Porque, ao fim e ao cabo, agredir a arte passada, tão genericamente, é revoltar-se contra a própria *Arte*, pois que outra coisa é concretamente a arte senão o que se fez até aqui?

Mas, seria, então, que sob a máscara de amor à arte pura se esconde saturação da arte, ódio à arte?

Como seria possível? Ódio à arte não pode surgir senão de onde domina também o ódio à ciência, ódio ao Estado, ódio, em suma, à cultura toda. É que fermenta nos corações europeus um inconcebível rancor contra a sua própria essência histórica, algo assim como o *odium professionis* que acomete o monge, após longos anos de claustro, uma aversão à sua disciplina, à própria regra que informou a sua vida?*

Eis aqui o instante prudente para levantar a pluma deixando alçar o seu vôo de gralhas um bando de interrogações.

---

* Seria interessante analisar os mecanismos psicológicos por meio dos quais influi negativamente a arte de ontem sobre a de amanhã. De imediato, há um bem claro: a fadiga. A mera repetição de um estilo embota e cansa a sensibilidade. Wölfflin mostrou, em seus *Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte,* o poder que a fadiga teve às vezes para mobilizar a arte, obrigando-a a se transformar. Mais ainda na literatura. Ainda Cícero, por "falar latim", disse *latine loqui* [falar latim]; porém, no século V, Sidônio Apolinário terá que dizer *latialiter insusurrare* [sussurrar latim]. Eram demasiados séculos para dizer o mesmo da mesma forma. (N. do A.)

Irônico destino

Mais acima foi dito que o novo estilo, tornado em sua mais ampla generalidade, consiste em eliminar os ingredientes "humanos, demasiado humanos", e reter só a matéria puramente artística. Isto parece implicar um grande entusiasmo pela arte. Porém, ao cercar o mesmo fato e contemplá-lo a partir de outra vertente, surpreendemos nele um caráter oposto de fastio ou desdém. A contradição é patente e é muito importante sublinhá-la. Definitivamente, viria a significar que a nova arte é um fenômeno de índole equívoca, coisa, na verdade, nada surpreendente, porque equívocos são quase todos os grandes fatos destes anos em curso. Bastaria analisar um pouco os acontecimentos políticos da Europa para achar neles a mesma índole equívoca.

Entretanto, uma contradição entre amor e ódio a uma mesma coisa se suaviza um pouco olhando-se mais perto a produção artística atual.

A primeira conseqüência que traz consigo esse retraimento da arte sobre si mesma é tirar desta todo o patetismo. Na arte carregada de "humanidade" repercutia o caráter grave anexo à vida. Era uma coisa muito séria a arte, quase hierática. Às vezes pretendia nada menos que salvar a espécie humana — em Schopenhauer e em Wagner. Pois bem, não é de estranhar, a quem pensa sobre ela, que a nova inspiração é sempre, inexoravelmente, cômica. Toda ela soa nessa única corda e tom. A comicidade será mais ou menos violenta e correrá desde a franca *clowneria* até a leve piscadela irônica, porém não falta nunca. E não é que o conteúdo da obra seja cômico — isto seria recair num modo ou categoria do estilo "humano" —, mas sim que, seja qual for o conteúdo, a própria arte se torna chiste. Procurar, como antes assinalei, a ficção como tal é propósito que não se pode ter senão num estado de alma jovial. Vai-se à arte precisamente porque se a reconhece como farsa. Isto é o que perturba mais a compreensão das obras jovens por parte das pessoas sérias, de sensibilidade menos atual. Pensam que a pintura e a música dos novos é pura "farsa" — no mau sentido da palavra — e não admitem a possibilidade de que alguém veja justamente na farsa a missão radical da arte e seu benéfico mister. Seria "farsa" — no mau sentido da palavra — se o artista atual pretendesse competir com a arte "séria" do passado e um quadro cubista solicitasse o mesmo tipo de admiração patética, quase religiosa, que uma estátua de Michelangelo. Porém o artista de hoje nos convida a contemplar uma arte que é um chiste, que é, essencialmente, o escárnio de si mesma. Porque nisto radica a comicidade dessa inspiração. Em

vez de rir de alguém ou algo determinado — sem vítima não há comédia — a nova arte ridiculariza a arte.

E que não se façam, ao ouvir isso, demasiados espaventos se se quer permanecer discreto. Nunca a arte demonstra melhor o seu mágico dom como nesse escárnio de si mesma. Porque, ao fazer o gesto de aniquilar a si mesma, ela continua sendo arte e, por uma maravilhosa dialética, sua negação é sua conservação e triunfo.

Duvido muito que a um jovem de hoje possa interessar um verso, uma pincelada, um som que não leve dentro de si um reflexo irônico.

Depois de tudo não é isso completamente novo como idéia e teoria. No início do século XIX, um grupo de românticos alemães dirigidos pelos Schlegel proclamou a ironia como a máxima categoria estética e por razões que coincidem com a nova intenção da arte. Esta não se justifica se se limita a reproduzir a realidade, duplicando-a em vão. Sua missão é suscitar um irreal horizonte. Para conseguir isso não há outro meio que negar a nossa realidade, colocando-nos por esse ato acima dela. Ser artista é não levar a sério o homem tão sério que somos quando não somos artistas.

Claro que esse destino de inevitável ironia dá à nova arte um tom monótono, muito próprio para desesperar o mais paciente. Porém, igualmente, fica nivelada a contradição entre amor e ódio que antes assinalei. O rancor vai à arte como seriedade; o amor, à arte vitoriosa como farsa, que triunfa de tudo, inclusive de si mesma, do mesmo modo que, num sistema de espelhos refletindo-se indefinidamente uns nos outros, nenhuma forma é a última, todas ficam fraudadas e transformadas em pura imagem.

A intranscendência da arte

Tudo vem condensar-se no sistema mais agudo, mais grave, mais fundo que apresenta a arte jovem, uma facção estranhíssima da nova sensibilidade estética que reclama alerta meditação. É algo muito delicado de dizer, entre outros motivos, porque é muito difícil de formular com justeza.

Para o homem da novíssima geração, a arte é uma coisa sem transcendência. Uma vez escrita esta frase me espanto dela ao notar a sua inumerável irradiação de significados diferentes. Porque não se trata de que a qualquer homem de hoje a arte pareça coisa sem importância ou menos importante que ao homem de ontem, senão que o próprio artista vê sua arte como um labor intranscendente. Porém mesmo isto não expressa com vigor a verdadeira situação. Pois o fato não é que ao artista pouco interessam sua obra e ofício, e sim que lhe interessam precisamente porque não têm importância grave e na medida que carecem dela. Não entendere-

mos bem o caso se não o virmos numa comparação com o que era a arte há trinta anos, e, em geral, durante todo o século passado. Poesia ou música eram então atividades de alto calibre: esperava-se delas pouco menos que a salvação da espécie humana sobre a ruína das religiões e o relativismo inevitável da ciência. A arte era transcendente num nobre sentido. Era-o por seu tema, que costumava consistir nos mais graves problemas da humanidade, e o era por si mesma, como potência humana que prestava justificação e dignidade à espécie. Era de ver o solene gesto que perante a massa adotava o grande poeta e o músico genial, gesto de profeta ou fundador de religião, majestosa postura de estadista responsável pelos destinos universais.

Um artista atual suspeito que ficaria aterrado ao se ver ungido com tão grande missão e obrigado, em conseqüência, a tratar em sua obra matérias capazes de tamanhas repercussões. Precisamente lhe começa a cheirar algo a fruto artístico quando começa a notar que o ar perde seriedade e as coisas passam a brincar ligeiramente, livres de toda normalidade. Esse piruetar universal é para ele o signo autêntico de que as musas existem. Se cabe dizer que a arte salva o homem, é só porque o salva da seriedade da vida e suscita nele uma inesperada puerícia. Volta a ser símbolo da arte a flauta mágica de Pan, que faz dançarem os cabritos na fronteira do bosque.

Toda a nova arte resulta compreensível e adquire certa dose de grandeza quando se a interpreta como um ensaio de criar puerilidade num mundo velho. Outros estilos obrigavam a que se os pusesse em conexão com os dramáticos movimentos sociais e políticos ou então

com as profundas correntes filosóficas ou religiosas. O novo estilo, pelo contrário, solicita, imediatamente, ser aproximado ao triunfo dos esportes e jogos. São dois fatos irmãos, da mesma origem.

Em poucos anos temos visto crescer a maré dos esportes nas páginas dos jornais, fazendo naufragar quase todas as caravelas da seriedade. Os artigos de fundo ameaçam descer ao seu abismo titular, e sobre a superfície singram vitoriosas as ioles de regata. O culto do corpo é eternamente sintoma de inspiração pueril, porque só é belo e ágil na mocidade, enquanto o culto do espírito indica vontade de envelhecimento, porque só chega à plenitude quando o corpo entrou em decadência. O triunfo do esporte significa a vitória dos valores da juventude sobre os valores da senectude. O mesmo acontece com o cinematógrafo, que é, por excelência, arte corporal.

Ainda na minha geração gozavam de grande prestígio os modos da velhice. O rapaz almejava deixar de ser rapaz o mais depressa possível e preferia imitar o andar fatigado do homem caduco. Hoje os meninos e as meninas se esforçam em prolongar sua infância e os moços em reter e sublinhar sua juventude. Não há dúvida: a Europa entra numa etapa de puerilidade.

Esse fato não deve surpreender. A história se move segundo grandes ritmos biológicos. Suas mutações máximas não podem originar-se em causas secundárias e de detalhe, mas em fatores muito elementares, em forças primárias de caráter cósmico. Seria bom que as diferenças maiores e como que polares, existentes no ser vivo — os sexos e as idades — não exercessem também um influxo sobre o perfil dos tempos. E, com efeito, é

fácil notar que a história se balança ritmicamente de um a outro pólo, deixando que em umas épocas predominem as qualidades masculinas e em outras as femininas, ou então exaltando umas vezes a índole juvenil e outras a da madureza ou ancianidade.

O caráter que em todas as ordens vai assumindo a existência européia anuncia um tempo de varonia e juventude. A mulher e o velho têm que ceder, durante um certo período, o governo da vida aos rapazes, e não é estranho que o mundo pareça ir perdendo a formalidade.

Todos os caracteres da nova arte podem ser resumidos nessa sua intransigência, que, por sua vez, não consiste em outra coisa senão em a arte haver trocado sua colocação na hierarquia das preocupações ou interesses humanos. Estes podem ser representados por uma série de círculos concêntricos, cujo raio mede a distância dinâmica ao eixo de nossa vida, onde atuam nossos superiores afãs. As coisas de toda ordem — vitais ou culturais — giram naquelas diversas órbitas atraídas mais ou menos pelo centro cordial do sistema. Pois bem: eu diria que a arte situada antes — como a ciência ou a política — muito próxima do eixo entusiasta, sustentáculo de nossa pessoa, se deslocou para a periferia. Não perdeu nenhum de seus atributos exteriores, porém se tornou distante, secundária e menos abundante.

A aspiração à arte pura não é, como se costuma crer, uma soberba, mas sim, pelo contrário, uma grande modéstia. A arte, ao esvaziar-se do patetismo humano, fica sem transcendência alguma — como apenas arte, sem mais pretensão.

Conclusão

Ísis miriônima, Ísis a de dez mil nomes, chamavam os egípcios à sua deusa. Toda realidade de certa forma é assim. Seus componentes, suas facetas são inumeráveis. Não é uma audácia, com umas quantas denominações, querer definir uma coisa, a mais humilde? Seria ilustre casualidade que as notas sublinhadas por nós entre infinitas resultassem ser, com efeito, as decisivas. A improbabilidade aumenta quando se trata de uma realidade nascente que inicia a sua trajetória nos espaços.

É, pois, sobremaneira provável que este ensaio de filiar a nova arte não contenha senão erros. Ao terminá-lo, no volume que ele ocupava brotam agora em mim curiosidade e esperança de que depois dele se façam outros mais certeiros. Entre muitos poderemos repartir entre nós os dez mil nomes.

Seria duplicar meu erro se se pretendesse corrigi-lo destacando só algum traço parcial não incluído nesta

anatomia. Os artistas costumam cair nisso quando falam da sua arte, e não se distanciam devidamente para obter uma ampla visão sobre os fatos. Entretanto, não é duvidoso que a fórmula mais próxima à verdade será aquela que num giro mais unitário e harmônico valha para um maior número de particularidades — e, como num tear, um só golpe ate mil fios.

Moveu-me exclusivamente a delícia de tentar compreender — nem a ira, nem o entusiasmo. Procurei buscar o sentido dos novos propósitos artísticos, e isto, é claro, supõe um estado de espírito cheio de prévia benevolência. Porém, é possível aproximar-se de outra maneira a um tema sem condená-lo à esterilidade?

Dir-se-á que a nova arte não produziu até agora nada que valha a pena, e eu estou muito próximo de pensar o mesmo. Das obras jovens procurei extrair sua intenção, que é o substancioso, e não me preocupei com a sua realização. Quem sabe o que dará esse nascente estilo? A empresa que acomete é fabulosa — quer criar do nada. Eu espero que mais adiante se contente com menos e acerte mais.

Porém, quaisquer que sejam os seus erros, há um ponto, a meu ver, inalterável na nova posição: a impossibilidade de voltar atrás. Todas as objeções que à inspiração desses artistas se faça podem ser acertadas e, entretanto, não proporcionarão razão suficiente para condená-la. Às objeções ter-se-ia que acrescentar outra coisa: a insinuação de outro caminho para a arte que não seja esse desumanizador nem reitere as vias usadas e abusadas.

É muito difícil gritar que a arte é sempre possível dentro da tradição. Mas esta frase confortável não serve de nada ao artista que espera, com o pincel ou a pluma na mão, uma inspiração concreta.*

* A primeira metade de *A Desumanização da Arte* foi publicada inicialmente no diário *El Sol*, nos dias 1, 16, 23, I; e 1, II, de 1924; e inclui até a epígrafe. A obra inteira foi editada em livro em 1925. Nessa primeira edição se publicou conjuntamente com o ensaio *Ideas Sobre la Novela*. (N. da ed. "A".)

Cronologia do autor e geral

1883 Nascimento de José Ortega y Gasset. Madri, 9 de maio. Filho de José Ortega Munilla e Dolores Gasset.

1891 Ortega y Gasset começa a freqüentar o colégio de jesuítas (Miraflores del Palo — Málaga).

1898 Estudo de Direito e Filosofia em Deusto (Bilbao).

1880 Nascimento de Apollinaire.
1881 Nascimento de Juan Ramón Jiménez.
1883 Nascimento de Vicente Hiudobro.
1885 Nascimento de Ezra Pound.
1886 Nascimento de Manuel Bandeira.
1887 Nascimento de Marcel Duchamp.
1888 *Azul* (Rubén Darío).
1890 Nascimento de Sá-Carneiro/Oswald de Andrade.
1891 Nascimento de Oliverio Girondo.
1892 Nascimento de Pedro Salinas/César Vallejo.
1893 Nascimento de Jorge Guillén/Mário de Andrade.
1894 Nascimento de Maiakóvski/*Prélude à l'Après-Midi d'Un Faune* (Debussy).
1895 Nascimento de Paul Éluard.
1896 Nascimento de Gerardo Diego/Antonin Artaud/André Breton/Tristan Tzara/Eugenio Montale.
1897 Nascimento de George Bataille.
1898 Nascimento de Vicente Aleixandre. *Poésies* (Mallarmé).
1899 Nascimento de Jorge Luis Borges/Federico García Lorca.

1902 Licenciatura em Filosofia e Letras.

1904 Doutorado ("Los Terrores del Año Mil — Crítica de Una Leyenda). Inicia-se a colaboração com *El Imparcial.*
1905 Viaja para a Alemanha. Estudará em Berlim, Leipzig e Hamburgo.
1907 Regressa à Espanha.
1908 Participa da fundação da revista *Faro.*

1910 Casa-se com Rosa Spottorno y Topete. Catedrático de Metafísica na Universidade de Madri.

1914 *Meditaciones del Quijote* e *Vieja y Nueva Política.*
1915 Funda a revista *España.*
1916 Começa a redatar e editar *El Espectador.*

1917 Participa da fundação do jornal *El Sol.*

1920 Participa da fundação da Editora Calpe.
1921 Publica *España Invertebrada.*

1923 Publica *El Tema de Nuestro Tiempo.* Funda a *Revista de Occidente.*

1902 Nascimento de Rafael Alberti/Carlos Drummond de Andrade.
1904 Nascimento de Pablo Neruda.

1905 *Cantos de Vida y Esperanza* (Darío).

1907 *Les Demoiselles d'Avignon* (Picasso).
1908 *L'Enchanteur Pourrissant* (Apollinaire).
1909 *Manifesto Futurista* (Marinetti).

1913 Oswald de Andrade viaja a Paris. *À la Recherche du Temps Perdu* (Proust — início), *Alcools* (Apollinaire).

1916 Fundação do Dadaísmo. *Die Verwandlung* (Kafka).
1917 Pierre Reverdy inaugura a revista *Nord-Sud*, da qual Huidobro participará com colaborações.
1920 Nascimento de João Cabral.
1921 *Libro de Poemas* (García Lorca).
1922 *Poema del Cante Jondo* (García Lorca), *The Waste Land* (T. S. Eliot), *Trilce* (César Vallejo), *Ulysses* (James Joyce), *Veinte Poemas Para Ser Leídos en el Tranvía* (Oliverio Girondo). Semana de Arte Moderna.

1924 Primeiro manifesto surrealista. (André Breton), *Canciones* (García Lorca).

1925 *A Desumanização da Arte.*

1927 *Espíritu de la Letra* e *Mirabeau o el Político.*

1930 *La Rebelión de las Masas.*
1931 Participa da fundação do jornal *Crisol (Luz).*
1932 Publica *Goethe Desde Dentro.*
1933 Publica *En Torno a Galileo.*
1934 Publica *El Espectador.*

1936 Guerra civil espanhola. Ortega y Gasset sai da Espanha.
1937 Muda-se para a Holanda.
1939 Estabelece-se na Argentina.
Publica *Ensimismamiento y Alteración, Meditaciones de la Técnica* e *Estudios Sobre el Amor.*
1940 Publica *Ideas y Creencias, Historia Como Sistema.*
1942 Muda-se para Lisboa.

1946 Regressa à Espanha.
1948 Cria o Instituto de Humanidade.
Publica *Una Interpretación de la Historia Universal* e *El Hombre y la Gente.*
1955 Morre (18 de outubro) em Madri.

1925 *Cantos* (Ezra Pound — início). *A Escrava Que Não é Isaura* (Mário de Andrade). Carlos Drummond inaugura *A Revista. Versos Humanos* (Geraldo Diego).

1928 *Sobre los Ángeles* (Rafael Alberti).
Cántico (Jorge Guillén).
1929 *Poeta en Nueva York* (García Lorca).
1930 *Alguma Poesia* (Carlos Drummond de Andrade).
1931 *Altazor* (Huidobro).

1934 Segundo manifesto surrealista (André Breton).
Brejo das Almas (Carlos Drummond de Andrade).

1937 *Guernica* (Picasso).
1939 *Finnegans Wake* (James Joyce).

1940 *Sentimento do Mundo* (Carlos Drummond de Andrade).

1944 *Four Quartets* (T. S. Eliot) *Poesía* (Rafael Alberti).
1945 *A Rosa do Povo* (Carlos Drummond de Andrade).

1948 *Novos Poemas* (Carlos Drummond de Andrade).

Obras de Ortega y Gasset

Meditaciones del Quijote, 1914
Vieja y Nueva Política, 1914
Personas, Obras y Cosas, 1916
El Espectador (tomo I), 1916
El Espectador (tomo II), 1917
El Espectador (tomo III), 1921
España Invertebrada, 1921
El Tema de Nuestro Tiempo, 1923
Las Atlántidas, 1924
La Deshumanización del Arte e *Ideas Sobre la Novela*, 1925
El Espectador (tomo IV), 1925
El Espectador (tomo V), 1927
El Espectador (tomo VI), 1927
Espíritu de la Letra, 1927
Tríptico I. Mirabeau o el Político, 1927
Kant (1724-1924). Reflexiones de Centenario), 1929
El Espectador (tomo VII), 1930
Misión de la Universidad, 1930
La Rebelión de las Masas, 1930
Rectificación de la República, 1931
La Redención de las Provincias y la Decencia Nacional, 1931
Goethe Desde Dentro, 1932
El Espectador (tomo VIII), 1934
Ensimismamiento y Alteración, 1939
Meditación de la Técnica, 1939
Estudios Sobre el Amor, 1939
Libro de las Misiones, 1940
Ideas y Creencias, 1940

Historia Como Sistema, 1940
Teoría de Andalucía y Otros Ensayos, 1942
Papeles Sobre Velázquez y Goya, 1950

OBRAS PÓSTUMAS

El Hombre y la Gente, 1957
¿Que es Filosofía?, 1958
Idea del Teatro, 1958
La Idea del Principio en Leibniz y la Teoría Deductiva, 1958
Meditación del Pueblo Joven, 1958
Una Interpretación de la Historia Universal, 1960
Origen y Epílogo de la Filosofía, 1960
Meditación de Europa, 1960
Pasado y Porvenir Para el Hombre Actual, 1962